

DER JUNGE RÜCKERT

SEIN LEBEN UND SCHAFFEN

UNTER BENUTZUNG
SEINES HANDSCHRIFTLICHEN NACHLASSES DARGESTELLT

VON

LEOPOLD MAGON

I. BAND

FR. RÜCKERTS PERSÖNLICHE
UND DICHTERISCHE ENTWICKLUNG BIS ZUM BEGINN
DER POLITISCHEN DICHTUNG

HALLE A. S.
VERLAG VON MAX NIEMEYER
1914

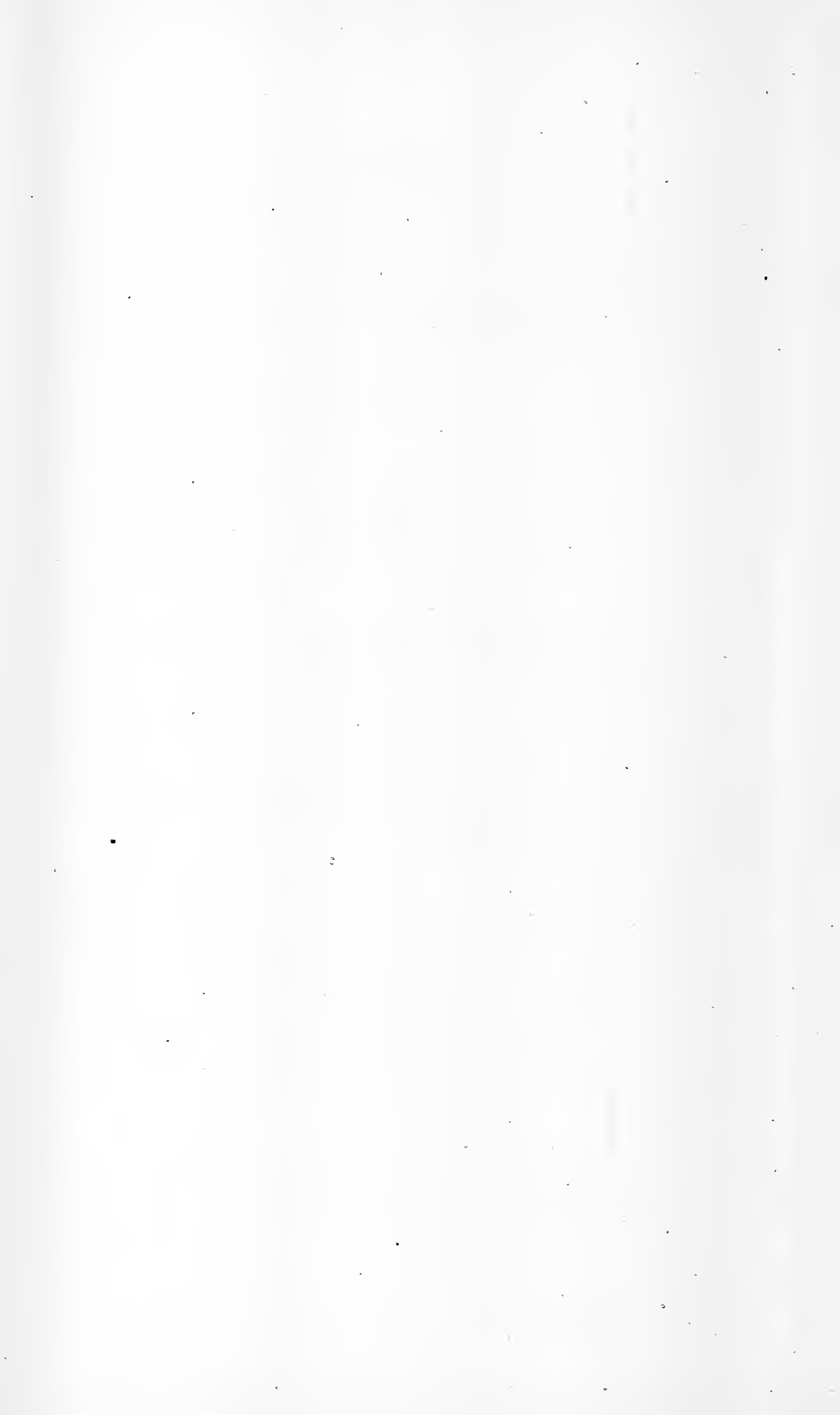
FR. RÜCKERTS PERSÖNLICHE UND DICHTERISCHE ENTWICKLUNG BIS ZUM BEGINN DER POLITISCHEN DICHTUNG

DARGESTELLT

VON

LEOPOLD MAGON

HALLE A. S.
VERLAG VON MAX NIEMEYER
1914



Den Hütern des Rückertschen Nachlasses

Herrn Univ.-Prof. Dr. Johannes Rückert
in München

Herrn Amtsgerichtsrat H. Rückert
in Frankfurt a. M.

in Dankbarkeit gewidmet



Inhaltsübersicht.



Vorwort.

Die vorliegende Arbeit versucht, auf breiter wissenschaftlicher Grundlage die Rückertforschung neu zu beleben, die Fülle der Probleme aufzuweisen und Wege zu ihrer Lösung zu bahnen, dadurch weitere Studien anzuregen und so endlich ein auf wissenschaftlicher Einsicht beruhendes Verständnis für Wesen und Wollen Rückerts zu vermitteln. Über die besondere Art meiner Arbeit und ihre Ziele sowie über die bisherige Rückertforschung gibt die Einleitung nähere Auskunft; auf sie sei daher statt weiterer Ausführungen verwiesen.

Der zweite Band, zu dem das gesamte Material schon vorliegt, soll das Leben Rückerts bis 1819 behandeln; er wird sich namentlich mit der politischen Dichtung, der Stuttgarter Zeit und der italienischen Reise befassen; ich gedenke auch hier vieles Neue zu bringen, mag der Koburger Nachlaß für diese Zeit auch nicht so viel ausgeben wie für die frühere Jugend. Mit dem Jahre 1819 werde ich die Würdigung des jungen Rückert beenden: in diesem Jahre findet er in der Beschäftigung mit den orientalischen Sprachen sein Lebensziel; das hat er auch selbst als einen Wendepunkt in seinem Leben empfunden. Am Ende des zweiten Bandes werde ich eine Chronologie der Rückertschen Jugenddichtung und Namen- und Sachregister beigeben, die hoffentlich die Benutzung meiner Monographie erleichtern werden. —

Bevor ich das Werk hinausgehen lasse, drängt es mich, allen denen, welche der Arbeit hilfreich beigestanden haben, meinen herzlichsten Dank auszusprechen. Er gebührt zunächst meinem verehrten Lehrer, Herrn Universitäts-Professor Dr. Julius Schwering in Münster i. W., der nicht nur die erste

Anregung zu dieser Arbeit gegeben, sondern sie auch mit nie erlahmendem Interesse begleitet hat; Dank sage ich auch Herrn Dr. Hubert Grimme, Professor für orientalische Philologie an der Universität Münster i. W., der aus seiner vertrauten Kenntnis der späteren Dichtung Rückerts mich zu mancher furchtbaren Untersuchung anregte. Gerne gedenke ich der Stunden, da das Goethe-Schiller-Archiv zu Weimar mir seine Rückertschätze freigab; durch die bereitwillige Erlaubnis zur Veröffentlichung der ungedruckten Gedichte hat mich die Verwaltung aufs tiefste verpflichtet. Vor allen anderen gebührt jedoch mein herzlichster Dank den weitherzigen Hütern der Koburger Schätze, Herrn Universitäts-Professor Dr. Rückert in München und Herrn Amtsgerichtsrat Rückert in Frankfurt a. M.; wer meine Arbeit gelesen hat, kann ermessen, was die Benutzung des Koburger Nachlasses für meine Forschungen bedeutet; daher bitte ich auch die genannten Herren, die Widmung dieses Werkes gütigst entgegenzunehmen.

Münster i. W., Mai 1914.

Dr. phil. Magon.

Einleitung.

Es hat eine eigene Bewandtnis mit Rückerts Dichterruhm. Als 1814 die „Deutschen Gedichte von Freimund Raimar“ herauskamen, da fand der Dichter, der hinter diesem Pseudonym stand, alsbald lauten Widerhall in deutschen Landen; von den Wogen der nationalen Begeisterung getragen, erregten die „Geharnischten Sonette“, die den Hauptinhalt bildeten, vielfältige Bewunderung. Doch schon der folgenden Gedichtsammlung, dem „Kranz der Zeit“, fehlte diese Wirkung im breiten Publikum. Der Erfolg der „Deutschen Gedichte“ ist dann erst wieder den zahlreichen, dem Verhältnis zu Luise Wiethaus-Fischer entspringenden Liebesgedichten zuteil geworden, die in den zwanziger Jahren in verschiedenen Almanachen und Zeitschriften veröffentlicht wurden und später, in dem 1. Band der Erlanger Ausgabe als „Liebesfrühling“ gesammelt, diesem Band zu einer besonders großen Auflage verhalfen. Als Dichter des „Liebesfrühlings“ ist denn auch Rückert vorzugsweise bekannt geworden, und die Anthologien des vorigen Jahrhunderts teilen durchweg aus dem „Liebesfrühling“ zahlreiche Gedichte, aus der übrigen Lyrik des Dichters nur wenige Stücke mit. Noch einmal ist dem Dichter dann ein äußerer Erfolg beschieden gewesen mit der „Weisheit des Brahmanen“, die 1836—1839 herauskam. Damit sind Rückerts äußere Erfolge erschöpft, mochte ihm auch im Geheimen manche herzliche, niemals gesuchte Bewunderung zuteil werden, die bei besonderen Gelegenheiten, so zum 75. Geburtstag, auch wohl vernehmlicher ward. Manches spricht mit, wenn der Dichter die Fühlung mit dem Publikum teils verlor, teils nie gewann:

am meisten wohl die spätere orientalisierende Art seines Schaffens, dann aber auch die überreiche Fülle seiner Gedichte, die dem Leser um so verdächtiger sein mußte, wenn sie sich in Almanache und Zeitschriften ergoß. Zwei Tatsachen, die Rückert aus der Gunst des Publikums verdrängten, kommen hinzu: einmal das Auftreten des „jungen Deutschland" in den dreißiger Jahren; dessen Überlegenheit hat Rückert wohl gefühlt, wenn er launig zu Melchior Meyr sagte: „Sie sollten vom ‚jungen Deutschland' lernen, das Interessante in Ihren Kreis zu ziehen! Was wollen Sie? Diese Leute brillieren! Ich glaube, Sie würden am besten fahren, wenn Sie sich ganz an sie anschlössen. Wäre ich jung, ich würde es tun!"[1]) Und als dann ferner die politischen Kämpfe der vierziger Jahre in der Literatur tönenden Widerhall fanden, da mochte mancher auch den alten Freimund Raimar unter den Kämpfenden erwarten; doch Rückert blieb stumm — stumm wenigstens für die Öffentlichkeit. Und er hat auch weiterhin den Anschluß nicht mehr gefunden; 1845 hatte er ihn zuletzt mit dem „Cristofero Colombo" angestrebt, 1846 mit dem „Hamasa" zum letzten Male das breite Publikum für den Orient zu gewinnen versucht. Seit dieser Zeit erscheinen seine dichterischen Beiträge nur noch in Zeitschriften; zwar blieb dem „Liebesfrühling" der frühere Erfolg gesichert, als er 1858 in einer Prachtausgabe erschien; zwar regte Brockhaus den Dichter 1863 nochmals zu politischen Gedichten an, die als „Ein Dutzend Kampflieder für Schleswig-Holstein von F—r" in Flugblattform erschienen; aber als Rückert am 31. Januar 1866 den liederfrohen Mund für immer schloß, hinterließ sein Tod keine Lücke im zeitgenössischen Schrifttum.

Dieser Ausgang von Rückerts Dichterschicksal hat dann auch den Gang der Rückertforschung bestimmt. Es liegt im Wesen der literarischen Forschung, daß sie unmittelbar nach dem Tode des Dichters nur dann seinem Werden und Wesen nachgeht, wenn mit ihm eine markante Figur, eine in die Weite und Tiefe wirkende Persönlichkeit aus der zeitgenössischen Literatur verschwindet; das war bei Rückert nicht der Fall. Daher darf es uns nicht wundern, daß eine Rückertforschung mit seinem Tode nicht einsetzte und auch bis heute nicht — von einzelnen noch zu nennenden Arbeiten

abgesehen — besteht. Zwar stellt die zwölfbändige Gesamtausgabe, die 1867—1869 erschien, den Versuch dar, des Dichters Lebenswerk zu popularisieren und gleichzeitig der Forschung ein möglichst umfassendes Material zu bieten; aber keiner dieser Zwecke ist erreicht; zur Erreichung jenes ersten Zieles wäre eine energische Sichtung der Gedichte notwendig gewesen; und den zweiten Zweck stellten die Herausgeber dadurch in Frage, daß sie alle gegebenen Zusammenhänge zerrissen, Jugendgedichte neben solche aus der Reifezeit oder gar der Altersdichtug setzten.

Man möge mich nun nicht, um mich zu widerlegen, auf Konrad Beyers zahlreiche Rückertschriften verweisen, denn ich bin nicht optimistisch genug, Beyers Beiträgen den Ehrentitel „Literarische Forschung" zuzuerkennen; ich verneige mich gern vor dem rastlosen Fleiß, mit dem er oft auch winzige Einzelheiten herangezogen hat; ich erkenne gern den Nutzen seiner wichtigsten Vorarbeit, der „Rückert-Bibliographie", an; ich gestehe gern zu, daß es ihm, durch das Vertrauen und die Zuvorkommenheit der Familie Rückert und vieler Zeugen von Rückerts Leben gelungen ist, manche Partien aus dem Leben des Dichters aufzuhellen, und habe das im Rahmen meiner Arbeit gerne anerkannt. Aber schon an Umsicht gebricht es Beyer; er bringt sich selbst um die Früchte seines Fleißes, indem er für seine zahlreichen Biographien und Lebensabrisse nur wenig von dem mühsam zusammengeholten Material verwertet; keine der neuen Kenntnisse, die er durch seine Bände „Neue Mitteilungen" und „Nachgelassene Gedichte" dem Publikum vermittelt, veranlaßt ihn, tiefer schürfend dem Werden des Dichters nachzugehen, seinem überkommenen Porträt neue Züge einzuzeichnen. Hinzu kommt ein völliger Mangel an kritischem Geist der Produktion Rückerts gegenüber; ihm fehlt der Abstand, der mit der Liebe zu dem Gegenstand der Biographie sehr wohl vereinbar ist, ihm fehlt das lebendige Bewußtsein für den Unterschied zwischen Schlecht, Besser und Gut, der gerade Rückerts Dichtung gegenüber nötig ist. Ich würde darauf nicht näher eingegangen sein, wenn ich nicht die bestimmte Vermutung hegte, daß gerade Beyers Arbeiten eine vorurteilsfreie Anerkennung des Dichters und eine fruchtbare Forschung viel

mehr hintangehalten, als gefördert haben; so ist Beyers Tätigkeit auf Umwegen zu einem wichtigen Kapitel in der Geschichte der Rückertforschung geworden, ein Ziel, das sie auf direktem Wege nicht erreichen konnte, obwohl Beyer nachgerade für sich ein Monopol der Rückertforschung aufzurichten bestrebt war.[2]) So haben Beyers Bücher nur in ganz wenigen Fällen der Forschung genützt. Diese Forschung wurde überdies erschwert durch das schnelle Anwachsen der Rückertbibliographie; es sind zahllose kleine und kleinste Mitteilungen, die da gemacht werden und in sehr vielen Fällen von Dilettanten stammen, was die spätere Arbeit des Forschers nicht erleichtert.

So ist es fast verständlich, wenn uns heute eine Rückertbiographie fehlt; weniger verständlich, daß die Vorarbeiten für eine Biographie noch so kärglich sind; noch viel mehr Studien wie die von Reuter[3]) und Duncker[4]) wären zu wünschen. Unter dem Mangel an Vorarbeiten leiden denn auch die neueren biographischen Versuche; das Schriftchen von Muncker[5]) kämpft sichtlich mit der Enge des zugewiesenen Raumes, bringt aber doch manchen neuen Gesichtspunkt geschickt zur Geltung; Ellinger in der Einleitung zu seiner Rückertausgabe trägt in das literarische Charakterbild des Dichters manche neue Linie ein, doch hindert auch ihn die Knappheit des Raumes an einer stärkeren Entfaltung seiner kritischen Tätigkeit; Edgar Groß hat den bekannten Tatsachen manche gute und geistvolle Bemerkung abgewonnen und sich auch die Funde Beyers zunutze gemacht, vor allem aber gemeinsam mit Elsa Hertzer in den Einleitungen seiner Ausgabe die Licht- und Schattenseiten von Rückerts Dichtung deutlicher aufgewiesen. Aber über das Bekannte ist keiner dieser Forscher hinausgegangen.

Nun liegt freilich gerade bei Rückert das biographische Problem recht schwierig. Rückert besaß eine außergewöhnliche Aufnahmefähigkeit; jedes Kennenlernen ward ihm zur Nachahmung, meistens aber auch zur innerlichen Aneignung oder doch wenigstens Verarbeitung. Eine zweite Schwierigkeit bringt die Vereinigung des Dichters und Gelehrten in einer Person mit sich; davon werden im Rahmen unserer Arbeit zwei Beispiele behandelt, welche die Wichtigkeit, diese Vereinigung dauernd im Auge zu behalten, dartun:

einmal die Dreiteilung als metrisches Prinzip, ferner die Ansicht von der unbegrenzten Aufnahmefähigkeit der deutschen Sprache. Hinzu kommt endlich die außerordentliche Fülle der Gedichte, die zu überschauen und auf gemeinsame Wurzeln zurückzuführen ungemein schwierig ist, außerdem steht gerade Rückerts Poesie wie die nur weniger anderer Dichter mit den Tatsachen seines eigenen Lebens in innigster Verbindung, bedarf also auch sorgfältiger inhaltlicher Ausdeutung und genauer Einordnung in den größeren biographischen Rahmen. Ein letztes Hindernis, der Persönlichkeit Rückerts nahezukommen, ist seine Formvirtuosität und seine Freude daran, die den Laien befremden mag, die aber der Forscher ihrer Entwicklung nach darlegen und erklären muß.

Diese Eigenart des Rückertproblems hat auch den Charakter meiner Arbeit bestimmt. Mein erster Plan ging dahin, die Lyrik des jungen Dichters auf ihre Vorbilder zu prüfen, eine Untersuchung, die bei der grofsen Aufnahmefähigkeit Rückerts reichen Gewinn versprach. Aber die früh hervorbrechende Neigung des Dichters zur Betonung des Formalen legte den Gedanken nahe, daß auch darin Einflüsse aus anderen Dichtern stecken könnten; so wurde eine umfassende Behandlung der Metrik einbezogen. Aber was war damit gewonnen, wenn ich nur fremde Vorbilder für Rückerts Lyrik aufwies? Es galt, den Wechsel der Vorbilder mit der geistigen Entwicklung des Dichters in inneren Zusammenhang zu bringen. Diese geistige Entwicklung des Dichters war bisher — das konnte dem Kenner der Rückertliteratur nicht verborgen bleiben — noch nicht unter Heranziehung alles erreichbaren Materials dargestellt worden, ebensowenig wie sein äußerer Werdegang, der, in der Jugend wenigstens, von seiner geistigen Entwicklung nicht zu trennen ist. So wuchs allmählich aus der bescheidenen Untersuchung über literarische Vorbilder der Versuch heraus, die menschliche und dichterische Entwicklung des jungen Rückert umfassend darzustellen. Ich war keinen Augenblick im unklaren darüber, daß durch die Notwendigkeit, eingehende sprachliche, metrische und ästhetische Untersuchungen mit Darlegungen rein biographischen Charakters zu verbinden, Einheit des Stils, wohl abgewogene Verteilung der Stoffmasse nicht zu erreichen war. Das durfte

mich aber nicht bestimmen, von der als notwendig erkannten umfassenden Darlegung abzugehen.

Als selbstverständlich erachtete ich es, daß zunächst nur eine Epoche aus dem langen Leben des Dichters zur Darstellung kommen konnte; die Jugendentwicklung lag am nächsten, nicht nur, weil sie in ihrer reichen Vielgestaltigkeit den Forscher am ehesten fesselt, sondern auch, weil sie noch am wenigsten aufgehellt war und, richtig erforscht, den Schlüssel für die weitere Entwicklung des Dichters bot.

Diesen Weg, Epoche für Epoche aus des Dichters Leben aufzuhellen, wird m. E. die Forschung auch weiterhin gehen müssen. Daneben sind aber auch Spezialuntersuchungen dringend zu fordern. Schon die Vorarbeit, die Fülle der Rückertschen Gedichte in einen festen chronologischen Rahmen zu zwingen, wird geleistet werden müssen, denn ohne eine ziemlich sichere Chronologie ist jede exakte Untersuchung unmöglich; oft wird die Chronologie freilich vor großen Schwierigkeiten stehen, weil Rückert auch ältere Produkte seiner Feder den Herausgebern von Taschenbüchern und Zeitschriften überantwortete, wie er beispielsweise am 18. Februar 1832 dem Verleger Hirzel versprach, für den nächsten Jahrgang des „Deutschen Musenalmanachs“ ihm etwas Altes zur Auswahl einzusenden. Dann aber wird zu untersuchen sein, unter welchen Einflüssen sich später seine Lyrik gewandelt und bereichert hat; in erster Linie wird man hier auf Goethes Einfluß und den der orientalischen Literaturen achthaben müssen; andererseits wird zu beachten sein, wie auch er wiederum beeinflussend gewirkt hat; es wird interessieren, zu sehen, was Mitkämpfer um die Palme der Dichtkunst, selbst solche in Frankreich, an Rückerts Kunst als lebendig empfunden haben, vielleicht, daß daraus manche tiefere Erkenntnis erwächst. Besondere Beobachtung wird der Rückertforscher der Sprache Rückerts zuwenden müssen; er wird ihrer eigentümlichen Entwicklung nachgehen, wird sehen, wie sie durch die Beschäftigung mit fremder Dichtkunst immer reicher, immer geschmeidiger wird, diese Sprache, die Hermann Grimm treffend so charakterisiert hat[6]): „Die feinsten Verschlingungen zarten menschlichen Gefühls läßt er vor uns, ich möchte sagen wie

im Spiel sich entwickeln; den wunderlich ahnungsreichen Gedankenwegen, die Kinder und Verliebte und einsam denkende Seelen zu wandeln lieben, breitet er immer wieder neue Gefilde aus, in die sie die Füße vorwärts setzen mögen."

Daß Rückerts Metrik eingehende Würdigung finden muß, ist selbstverständlich: sie hat dem Dichter das meiste Lob, doch auch den heftigsten Tadel eingebracht. Von diesen Spezialuntersuchungen wird sich dann bald der Blick dem weiteren geistigen Werdegang des Dichters zuwenden; seine Gedankenlyrik erheischt eingehende Behandlung, zu der in Kerns[7]) und Voigts[8]) Studien gute Vorarbeiten vorliegen. Darüber wird man den Politiker nicht vergessen dürfen; das schon veröffentlichte Material gibt viele interessante Auskünfte über sein politisches Denken und Fühlen namentlich in den vierziger Jahren; reiche künstlerische Ausbeute stellt der Koburger Nachlaß in Aussicht. Endlich sind noch die gelehrten Arbeiten Rückerts mehr als bisher heranzuziehen, insbesondere seine orientalistischen Studien; wer einen Blick in den Koburger Nachlaß werfen durfte, weiß, welchen Reichtum Rückerts gelehrte Arbeiten auch auf anderen Gebieten — inbesondere in der deutschen Sprache, klassischen Philologie, Metrik — versprechen.

Diese Einzeluntersuchungen, die, wie ich glaube, das Bild des Dichters und Menschen Rückert in vielen Punkten verändern werden, sind wichtiger als die von Hirschberg geforderte kritische Gesamtausgabe des Dichters; zunächst hat Hirschberg trotz aller Mängel der oben gekennzeichneten bisherigen Gesamtausgabe eine neue fast überflüssig gemacht durch seine fleißige, zweibändige „Rückert-Nachlese"[9]). Und was die Forderung eines kritischen Apparates angeht, so kommt gerade bei Rückert weniger heraus als bei anderen Dichtern, da bei ihm die Gedichte meist ihre erste Form behalten, jedenfalls nur selten solche Änderungen erfahren, daß man von ihrer Beobachtung aus zu einer tieferen Erkenntnis der Eigenart Rückerts vordringen könnte; Ausnahmen gibt es hier freilich, das haben Ellingers Vergleichungen[9]) und Fietkaus[10]) Untersuchung dargetan, aber sie sind nicht zahlreich genug, um Hirschbergs Forderung zu stützen.

Nun noch einige Bemerkungen zu der vorliegenden Arbeit.

Ich wies schon oben hin auf die Eigenart des Rückertproblems und erklärte damit die ganze Anlage meiner Arbeit. Der Vorwurf, zu ausführlich geworden zu sein, könnte mich am ersten im Hinblick auf die Behandlung der Jugenddramen treffen. Aber ich glaubte hier von einer eingehenden Berücksichtigung nicht absehen zu dürfen. Die Jugenddramen haben keine Aussicht, einmal gedruckt zu werden; um so mehr lag mir daran, der Forschung nicht ein fertiges Urteil zu übermitteln, sondern, soweit möglich, eine Nachprüfung zu gestatten, um so mehr, als in den Dramen der Geist Calderons und der Romantik bis in Einzelheiten lebendig ist und nur aus einer genauen Wiedergabe des Inhalts erkannt werden kann; weiterhin gewinnen wir durch den Nachweis, wo die Grenzen des dichterischen Könnens liegen, ein genaueres Bild des Dichters, und endlich haben die Dramen in sprachlicher und metrischer Hinsicht genug Bedeutung für die Entwicklung des Dichters, um einen breiteren Raum für sich zu beanspruchen.

Im Anhang gebe ich eine Anzahl ungedruckter Gedichte aus dem Nachlaß des Dichters zu; man wendet vielleicht ein, daß es nicht nötig sei, die überreiche Fülle der Rückertschen Gedichte noch um einige neue Stücke zu vermehren; ich teile sie nur unter dem Gesichtspunkt mit, den Rückert für die Mitteilung seiner Jugendgedichte in der Erlanger Ausgabe beanspruchte: Sie sind „Denkmäler der Entwicklung" und als solche im Rahmen der Arbeit gewürdigt.

Sollte es aber Kritiker geben, die am ganzen Bau der Rückertforschung rütteln und meinen, hier sei ein großer Aufwand nutzlos vertan, so kann ich nur verweisen auf die Tatsache, daß neuerdings Literaturhistoriker auch vom Standpunkt des Liebhabers aus sich Rückert wieder nähern, wie neuere Ausgaben seiner Gedichte beweisen[11]). Eine Zeit, die Platen wieder gerecht wird, findet noch leichter die Möglichkeit, unserem Dichter vorurteilsfrei gegenüberzutreten; ohne unbillige Vergleiche mit anderen Dichtern wird sie versuchen, ihn und seine Dichtart aus seiner eigenen Natur und Entwicklung zu verstehen, einer Entwicklung, wie sie logischer und geschlossener auch Goethes Leben nicht aufweist.

Unsern Dichter durfte Hermann Grimm ohne Verzeichnung und ohne Übertreibung mit Walther von der Vogelweide ver-

gleichen; unserm Dichter widmete Paul Heyse das schöne Sonett:

Kein einzler Baum, ein Wald mit tausend Zweigen,
Und Vögel aller Zungen, aller Zonen
Durchzwitschern hell die laubigen Wipfelkronen,
Nachts aber tanzen Elfen ihren Reigen.

So zu den Sternen aufwärts sahn wir steigen
Den Liederwald, den Winterstürme schonen,
Und lang in seinem Blütenschatten wohnen
Wird unser Volk und ihn den Enkeln zeigen.

Nicht jedes Blatt ist eine Wunderblüte.
Doch nie ließ uns ein Geist in solcher Fülle.
Des Lieb'- und Liederfrühlings Zauber ahnen.

Den Tiefsinn einer Welt barg sein Gemüte,
Und aus des Morgenlandes heil'ger Stille
Bracht er uns heim die Weisheit des Brahmanen.

I. Rückerts Entwicklung bis 1810.
Dichterische Anfänge.

„Meine erste Jugend, erzogen allein bei einem Dorfpfarrer, fühlte ich mich immer allein in meinem Wissen und Sein; dann auf der Schule zu Schweinfurt fand ich keinen Rivalen, der mich hätte dazu zwingen können, Fremdes zu achten; dann auf der Universität zu Würzburg hatte ich auch keine sonderlichen Bekanntschaften; und Wagner, dem ich mich als Schüler hingab, machte vorzüglich eine Verachtung des wissenschaftlichen und künstlerischen Treibens anderer in mir wurzeln. Mein schriftliches Studium der jüngeren Dichter mußte die Verachtung vermehren, und persönlich lernte ich kein poetisches Genie kennen, mit dem ich mit hätte messen und vergleichen können. So tändelte ich in einer sehr leichten Art von Poesie dahin, glaubend, daß es mit dieser schon genug sei. Die leichten, scherzhaften Lieder stammen daher." Mit diesen Worten[12]) hat 1812 der damals vierundzwanzigjährige Friedrich Rückert — er war am 16. Mai 1788 geboren — in seinem Tagebuch, da er, der Romantik sich zuwendend, auf sein Werden zurückschaute, seine eigene dichterische und geistige Entwicklung kurz gezeichnet. Ein gutes Geschick hat uns diese Tagebuchaufzeichnungen wenigstens bis 1812 bewahrt; sie geben uns einen erwünschten, immer noch zu kargen Einblick in die geistige Genesis unseres Dichters, während für das rein Biographische unsere Kenntnis reicher ist.

Die Familie Rückert war ein altes Bauerngeschlecht; die ersten Spuren ihres Daseins reichen bis ins 16. Jahrhundert zurück und führen uns ins Meiningische, was Beyer in einem mit Fleiß zusammengestellten Stammbaum dargetan hat.[13])

Die letzten Generationen vor unserem Dichter weisen ein stetiges Streben nach höheren sozialen Schichten und größerer geistiger Bildung auf, ein Streben, das in des Dichters Vater, dem Hildburghausenschen Hofadvokaten und späteren Rentbeamten, seinen ersten Gipfel erreicht. Es ist nicht eben viel, was wir von ihm wissen. Er war 24 Jahre alt, als er 1787 nach Schweinfurt zog und dort Marie Barbara Schoppach ehelichte; in Jena hatte er Rechtswissenschaft studiert und war 1785 Hofadvokat in Hildburghausen geworden.[14]) „Schmächtig gewachsen, blond und blauäugig, weiche Züge, welchen der festgeschlossene Mund einen schwermütigen Ausdruck verlieh, war er der volle Gegensatz des Sohnes, dessen breite Schultern, die Löwenmähne, das gewaltige Stirnbein, das scharf prononzierte Kinn, die markigen Manneszüge, schon in der ersten Jugend sich ausgebildet hatten, wie ein Konterfei aus dem sechszehnten Lebensjahre zeigt.“ [15]) „Der Vater war offen, freundlich, gefällig, beredt und gewandt im persönlichen Verkehr, und merklich besorgt für das Wohl und die Zukunft seines Sohnes.“ [16]) Über seine und seiner Frau Bildung erfahren wir: „Vater und Mutter sind rechtliche Leute, haben aber keine ästhetische Bildung und müssen es bloß andern Leuten aufs Wort glauben, daß ihr Sohn ein großer Dichter ist, was sie zwar gern tun, aber doch immer unter dem Vorwande, daß es ihnen lieber wäre, ihr Sohn hätte nur eine halbwegs einträgliche Advokatenpraxis“.[17]) Dankbar hat Rückert 1836 anerkannt: „Ich wünsche nur, daß Sie zu Ihrem Vater stehen, wie ich einst zu meinem, der, ohne eigentlichen Sinn für mein Bestreben zu haben, doch Glauben daran hatte und mich walten ließ.“ [18]) Zwar lagen dem Vater literarische Interessen nicht ganz fern; wir wissen, daß er die Märchen von Musäus besaß und gerne las[19]); aber selbst das will nicht viel besagen, um so weniger, als aus der Lektüre sich keine sichtbaren Eindrücke dem jungen Rückert mitgeteilt haben. Als Beamter muß der Vater umsichtig und energisch gewesen sein; wenigstens dürfen wir das aus seiner auch für die damaligen bewegten Zeiten schnellen Laufbahn in staatlichen Diensten schließen:[20]) 1785, 22jährig, ließ er sich, wie gesagt, in seiner Heimat Hildburghausen als Hofadvokat nieder, vertauschte aber schon zwei Jahre später Hildburghausen mit Schweinfurt; 1792 trat

er als Amtmann von Oberlauringen in die Dienste des Freiherrn von Truchseß, ging dann endlich 1804 in den Staatsdienst über und wurde königlich bayrischer Regierungsadvokat in Schweinfurt; im Auftrage der Regierung leitete er dann die Mediatisierung früher reichsunmittelbarer Orte in einigen unterfränkischen Landgerichtsbezirken und verblieb dort auch 1806 als Territorial-Kommissär in Rügheim, 1807 in Seßlach bei Koburg; 1809 wurde er dann Rentbeamter in Ebern, wo er bis 1825 blieb; dann kam er in gleicher Eigenschaft nach Schweinfurt, wo er im August 1831 starb. Der Pflichteifer, die Tüchtigkeit, von der diese wechselvolle, erfolgreiche Laufbahn kündet, ist als bestes Erbteil des Vaters auch auf den Sohn übergegangen.

Nur wenig ist von der Mutter bekannt. Der Enkel, Heinrich Rückert, schildert sie: „Was so von reckenhafter Kraft und Gestalt in dem Dichter sich darstellt, das war das Erbteil seiner Mutter. Ein Bild noch aus später Lebenszeit spricht dieselbe Tonfülle der Naturkraft, jener gewaltigen Gestaltungskraft des Geistes und Gemütes, nur zarter und weiblicher umrissen aus, wie solche die Mutter auf den Sohn übertragen hat. Eine schöne Frau, stattlich gewachsen, bis zuletzt noch, nach unendlich trüben Erfahrungen, jenen ungestörten Lebensmut, jenen ungezwungenen Witz, jene lebhafte Gesprächigkeit aufrecht erhaltend, die auch den Sohn so auszeichneten. Auf der Grundlage der reichsbürgerlichen Ackerstadt Schweinfurt stehend, war sie eine treffliche Hausfrau nach altem Stil; alles selbstschaffend, emsig spinnend, für Mann und Kinder die Kleider selbstverfertigend. Die Familie war groß; der Vater arm; nur die Mutter kleinbürgerlich bemittelt, das Einkommen schmal, Sparsamkeit geboten.“ [21]) Gern möchte man mehr von ihr wissen, möchte aus des Dichters eigenem Munde über ihre Einflüsse auf die Charakterentwicklung des Sohnes hören; eines aber ist sicher: den tiefen Sinn für ein liebevolles, inniges Familienleben, ohne den auch der Dichter Rückert nicht zu verstehen ist und der später in den Dichtungen namentlich der dreißiger Jahre einen dichterisch oft ungeschickten, aber doch menschlich rührenden Ausdruck gefunden hat — diesen Sinn verdankt Rückert in der gleichen Weise seinem Elternhause wie

die Genügsamkeit, die Freude auch an den kleinen Reizen des Lebens, die innere Wahrhaftigkeit seines Wesens und überhaupt das im besten Sinne Bürgerliche seiner ganzen Erscheinung.[22])

Neben diesen Eindrücken sind vor allem die Einflüsse der ihn in früher Jugend umgebenden Natur zeitlebens bei ihm mächtig geblieben; es ist stets der Landschaftscharakter der Oberlauringer Heimatflur und des unterfränkischen Landes überhaupt, den seine Naturbilder tragen; und dabei brauchte er gar nicht unwahr und konventionell zu werden, wenn er den Naturbildern aus der Erlanger Gegend, die er als Universitätsprofessor von 1826—1841 genoß, und aus Neuseß bei Koburg, wo er sich seit 1842 mehrere Monate des Jahres, seit 1848 dauernd aufhielt, die gleichen Farben lieh, wie denen aus der Jugendperiode; denn das, was ihn an der Oberlauringer, der Seßlacher, der Eberner Umgebung besonders erfreute, das Heitere, Anmutige, die weichen Konturen der landschaftlichen Silhouette und das Fehlen größerer Kontraste, das sah er vorzugsweise auch in der Erlanger und Koburger Umgebung; dagegen haben z. B. Reisen zum Schwarzwald, durch die Schweiz, nach Italien keine oder doch nur geringe Spuren in seiner Landschaftsschilderung hinterlassen; daraus dürfen wir mit Sicherheit entnehmen, daß die Eigenart der fränkischen Gegend einer angeborenen Neigung Rückerts zum beschaulichen Genusse der Natur entgegen kam[23]) und sie noch stark förderte; so bildet sich im Dichter jenes Gefühl auch für die kleinsten Erscheinungen in der Umgebung aus, das seinen Gedichten, zumal in der Erlanger und Neuseßer Zeit, nicht selten jenen Stempel des Kleinlichen aufdrückt, der den Leser, der sich z. B. an Goethes Naturanschauung geschult hat, nicht zum rechten Genusse kommen läßt; wer den Dichter jedoch bis in die Jugendjahre zurückbegleitet, wird jenen Zug zwar nicht übersehen, aber doch wenigstens verstehen.

Zur Naturbetrachtung tritt die Menschenbeobachtung; noch als Einundvierzigjähriger hat der Dichter 1829 in den „Erinnerungen aus den Kinderjahren eines Dorfamtmannssohnes“ die Gestalten, die ihn umgaben, in anspruchslosem Rahmen festgehalten; die ganze Kleinwelt des Dorfes taucht da vor uns

auf; manche Originale, die, meinen wir, nur in dieser engen Umwelt gedeihen können, begegnen uns: der leichtfertig-brutale „gnädige Herr“, die rührsame „gnädige Frau“, die „verhotzelten Pfarrjüngferchen“, der immer unzufriedene und doch gottvergnügte „Schnurrengeneral“, der alte Pax genannt, der Schunkenheiner, der die Jungen mit den unwahrscheinlichsten Geschichten aus fremden Ländern vollpfropft, und so mancher andere; dazwischen hört der werdende Dichter die merkwürdigsten Sagen, die seine Phantasie anregen: vom Lauerbrünnlein, das den Eltern die Kinder beschert, vom Irrkräutlein, das den, der darauf tritt, in die Irre führt, vom Bauern Kohl, der aus Geiz noch nach dem Tode umgeht und in einen Baum gebannt wird, und der verzauberten Jungfrau, die jeden, der sie mit einem Kuß erlösen will, in den greulichsten Gestalten abschreckt.[24]) In den größtenteils katholischen Orten Seßlach und Ebern hört er manche fromme Legende, die er noch 1829 in Verse bringt, und lernt fremde Denkart achten; vom katholischen Pfarrer Neurer in Großbarrdorf empfängt er, wie wir noch sehen werden, starke literarische Anregungen.

Den Elementarunterricht genoß Rückert natürlich in der Oberlauringer Volksschule; später erteilte ihm dann der Ortspfarrer Stepf den Unterricht in den alten Sprachen. Eine harmlose Neigung fesselte den Dreizehnjärigen an die jüngere Annel Steigmeyer, die auch in den „Dorferinnerungen“ auftaucht, erwähnenswert nur deswegen, weil der junge Dichter damals als Ausdruck seiner Enttäuschung ein Ovidisches Distichon durch lateinische Erweiterungen für seine Zwecke umformte.[25])

1802 bezog Rückert das Schweinfurter Gymnasium, das er bis Oktober 1805 besuchte; hier „fand ich keinen Rivalen, der mich hätte dazu zwingen können, Fremdes zu achten“, gesteht er im Tagebuch. Kein Wunder, daß es ihm auch an äußeren Erfolgen nicht fehlte![26])

Am 9. November 1805 bezog er die Universität Würzburg; nach dem Plane des Vaters sollte er Jurisprudenz studieren; das scheint nun durchaus nicht nach dem Wunsche des jungen Studenten gewesen zu sein; schon im ersten Semester belegt und hört er neben juristischen Kollegien solche über Tacitus,

Sallust und Vergil und über Allgemeine Literärgeschichte, gedenkt schon im Dezember 1805 Doktor der Philosophie zu werden und vermehrt zur gleichen Zeit seine Bibliothek um die Werke des Rufus, Plautus und Terenz; das wissen wir aus zwei Jugendbriefen an den Schweinfurter Mitschüler Laurentius Sixt, die H. Ebert[27]) kürzlich veröffentlicht hat; die Briefe, umständlich und genau, im Wortlaut pedantisch, doch nicht ohne Neigung zur Bildersprache, fertig im Urteil über die Professoren und ihre Art des Dozierens, überhaupt recht lehrhaft gehalten, geben uns ein Bild des Studenten, wie wir es uns bisher schon vorstellten, nur um einiges lebendiger; interessant ist es, daß schon hier die großen Ereignisse des Welttheaters ihre Schatten in die Umwelt des Siebzehnjährigen werfen; er schreibt: „Von politischen Neuigkeiten muß ich dir schreiben, daß man hier teils von Wiens Einnehmung, teils von Napoleons Gefangennehmung spricht; in diesen Gerüchten findet der Patriote sowohl, als auch der kaiserlich Gesinnte Nahrung für seine Wünsche"; innere Anteilnahme wird man noch nicht erwarten dürfen.

In den genannten Briefen fehlt der Name desjenigen Professors, der wohl am meisten auf ihn in Würzburg gewirkt hat, J. J. Wagners. Noch in den fünfziger Jahren hat Rückert seiner dankbar gedacht:

> Jakob Wagner, ich habe dir selten die Ehre gegeben,
> Den dir schuldigen Dank, daß du mich denken gelehrt.
> Selten bei andern gelobt auch fand ich dich. Aber so oft ich's
> Fand, wie jugendlich warm ward mein gealtertes Herz![28])

„Denken gelehrt" hat ihn der Würzburger Philosoph! Das deutet auf tiefe und starke Einflüsse, die sich natürlich nicht ohne weiteres greifen lassen, die uns jedoch später, beim „Bau der Welt", wieder begegnen werden; nur soviel steht fest: es war romantische Philosophie, die dem hierin noch unerfahrenen Studenten zuerst begegnete und daher doppelt eindringlich wirkte; denn zur romantischen Philosophie müssen wir J. J. Wagner doch rechnen, wenn er auch an Schelling irregeworden war und statt dessen in einer gewagten Synthese von Philosophie und Mathematik in dieser letzteren diejenige Lehre zu erwecken versuchte, „durch welches jedes Wissen erst Wissenschaft" werde.

Bis in die Würzburger Universitätszeit reicht auch die Bekanntschaft mit dem späteren Freunde Christian Stockmar aus Rodach;[29]) Rückert hatte von ihm den Eindruck „eines ernsten, fleißigen jungen Mannes mit etwas zurückgezogener, vornehmer Haltung“, doch scheint es damals noch zu keinem besonders herzlichen Verkehr gekommen zu sein; übrigens war Stockmar während der Würzburger Zeit ein feuriger Patriot und eifriger Gegner Napoleons. Sonst fehlte es Rückert an gleichwertigem Verkehr in Würzburg, wie auch das Tagebuch zugibt.

Schon 1806 gedachte Rückert, Würzburg den Rücken zu kehren; er wollte nach Jena, wo ja auch der Vater studiert hatte, doch kam die Schlacht bei Jena und als ihre Folge die zeitweilige Auflösung der Universität dazwischen; so blieb Rückert bis 1808 in Würzburg; jetzt wandte er sich nach Heidelberg, wo er den immer noch nebenher betriebenen juristischen Studien Valet sagt;[30]) das hängt wohl auch mit der neuen wissenschaftlichen Umgebung zusammen. Hier wirkte seit 1805 J. H. Voß und noch ein Jahr länger Friedrich Creuzer, der Mythologe. Mochte auch Voß den Philologen und Freund der klassischen Sprachen vielfach fördern, auf den Dichter und seine ganze geistige Entwicklung ist eher Creuzer von Einfluß gewesen; die romantische Spekulation, zu der Wagner den Keim gelegt hatte, empfing hier neue Nahrung; sie wirkte um so eindringlicher, als Creuzer den Schüler von dem vertrauten Boden der antiken Mythologie aus zu fremden Götterwelten weiterleiten und so, das Unbekannte an das Bekannte anknüpfend, den Studenten zum Vergleichen und spekulativen Verbinden anhalten konnte. So faßte Rückert später als Privatdozent in Jena den Plan, allgemeine Mythologie, vor allem des Orients und der Griechen, zu lesen; keiner wird hierin den Schüler Creuzer verkennen; aber ich glaube noch eine zweite, gleich deutliche Spur des Creuzerschen Einflusses aufweisen zu können; in einem noch wenig beachteten Briefe an Hammer-Purgstall aus dem Jahre 1823, in dem er über seine Entwicklung als Orientalist genaue Auskunft gibt, schreibt Rückert: „Ich war 18—20 Jahre alt, als ich Rat suchte, zu Ihnen nach Wien in die Lehre zu kommen; der damalige Großherzog von Würzburg sollte mich dazu be-

fördern; ich ward aber zurückgewiesen als zu alt, weil man in Wien nur ganz junge Zöglinge brauchen konnte. Ich selbst wußte damals vom Orientalischen nichts als etwas Hebräisch und Syrisch und vom Arabischen kannte ich die Buchstaben. Danach ward all das durch die Poesie auf Seite geschoben ..."[31]) Das deutet zweifellos auf eine Anregung durch Creuzer hin, der ja namentlich die orientalischen Sprachen und Religionen bei seinen Forschungen heranzog; bemerkenswert wäre dann, daß so die Verbindung der Romantik mit der orientalistischen Tätigkeit Rückerts noch enger, die Beeinflussung noch augenfälliger würde als bisher.

1809 finden wir Rückert wieder in Würzburg, um sein philologisches Studium abzuschließen. Wie 1805 so dringt auch jetzt der Wellenschlag der großen Weltgeschehnisse an sein Ohr; in der Rhön, hört er, scharen sich die Bauern zusammen und führen, ebenso wie in der „petite Vendée", dem Spessart, den Kleinkrieg gegen die französischen Bedrücker; und gleichzeitig richtet sich, wie später in den „Geharnischten Sonetten", des Franken Blick hoffnungsfreudig zur preußischen Hauptstadt, wo Fichte in den „Reden an die deutsche Nation" und Schleiermacher von der Kanzel herab an der Erneuerung des deutschen Bewußtseins arbeiten, von Humboldt, Niebuhr, Arndt unterstützt;[32]) die Teilnahmlosigkeit, die wir bei dem Siebzehnjährigen erklärlich fanden, weicht jetzt, vier Jahre später, einer entschiedenen nationalen Begeisterung; diese verdichtet sich 1809 zu dem Entschlusse, in die österreichische Armee einzutreten, die damals gerade den Kampf gegen Napoleon ausfocht. Er macht sich also auf; böse Nachrichten, die vom Kriegsschauplatze kommen, können ihn nicht beirren; aber in Dresden hört er von der Niederlage bei Wagram, und der Wiener Friede[33]) heißt ihn endgültig die Wünsche begraben und sich in die Studierstube zurückziehen — ähnlich wie Heinrich von Kleist, dem auch die Schlacht bei Wagram eine schwere Enttäuschung brachte.

Nun hieß es, allgemach nach einem Wirkungskreis auszuschauen; die Jurisprudenz war abgetan, das philologische Studium noch zu keinem eigentlichen Abschluß gediehen; und wie ihn bisher reine Neigung zur Philologie gebracht hatte, so geht es jetzt noch einen Schritt weiter, um seine Neigungen,

die ihn auf eine ausschließliche Beschäftigung mit der erwählten Wissenschaft hinwiesen, zu betätigen: er will sich in Göttingen habilitieren. „Es knüpften sich für ihn ideale Hoffnungen und weitstrebende Intentionen daran“ versichert Heinrich Rückert.[34]) — Im April 1810 reiste er nach Göttingen, um die Verhältnisse kennen zu lernen; aber Jena, das er schon früher als Student hatte aufsuchen wollen, erscheint ihm geeigneter. Auf der Rückreise von Göttingen bleibt er, wie schon früher in Ferientagen, einige Zeit bei Verwandten in Hildburghausen; dort wird er am 3. Mai 1810 Mitglied der Loge; sein Oheim erwartete davon gute gesellschaftliche Beziehungen für seinen Neffen, insbesondere zu Hofkreisen; so kommt es, daß die Zugehörigkeit zur Loge, weil sie ohne innere Anteilnahme geschah, auf das geistige und dichterische Werden Rückerts keinen Einfluß gewann. Dagegen knüpfte er dauernde freundschaftliche Beziehungen zu seinem Vetter Emil, der uns später manche Einzelheiten davon berichtet hat;[35]) in seiner Base Ernestine Grimmer, die einige Stunden von Hildburghausen entfernt im Thüringerwald wohnte und die er häufiger in jenen Jahren besuchte, gewann sich Rückert eine frühe Verehrerin seiner Muse.

Hildburghausen berührte er auch im Herbst 1810, als er im Begriffe stand, nach Jena überzusiedeln; jetzt gewann er auch die Fühlung mit Hofkreisen; zur Vermählung der Hildburghausener Prinzessin Charlotte[36]) dichtet er das erst 1817 veröffentlichte Gedicht „Mit drei Moosrosen“[37]) ein Durchschnittscarmen voll ehrerbietiger Demut, an dem lediglich die Wahl des Metrums, der Stanze, und die dazu passende gewählte, oft überkünstelte Sprache[38]) auffällt. Lange hält's den jungen Poeten dann nicht mehr in Hildburghausen; bald darauf treffen wir ihn in Jena, wo er die letzten Vorbereitungen zur Habilitation trifft. Und damit setzt dann eine neue Epoche seines Lebens ein, die wir als entschiedene Hinwendung zur Romantik bezeichnen.

So verläuft sein äußeres Leben bis zum Jahre 1810; wir konnten es hier im Zusammenhang, ohne Berücksichtigung der gleichzeitigen Dichtung, betrachten, da die äußeren Vorgänge bis dahin noch keinen irgendwie bedeutsamen Anteil an seiner Poesie haben; diese führt fast ein Sonderleben, dessen

Art noch ganz vom Einflusse fremder Vorbilder abhängig ist, ohne den Versuch zu machen, eine eigene Note hereinzubringen. So ist es möglich, im folgenden auch die dichterische Entwicklung im Zusammenhang zu betrachten.

Über die ersten literarischen Eindrücke seiner Jugend hat uns der Dichter selbst in den „Erinnerungen aus den Kinderjahren eines Dorfamtmannssohnes“ unterrichtet; er schreibt dort:

> Ich kost' im Kosegarten,
> Schon matt von Matthisson,
> Und schwor zu Gleims Standarten,
> Dem Frühling Kleists entflohn,
> Hing fest am Hagedorne,
> Und nagt' am Haberkorne
> Von Isaak Maus, und ward nicht satt davon.

Kurz vorher werden im gleichen Zusammenhange Ebert und Dusch erwähnt; und an einer anderen Stelle der „Erinnerungen“ heißt es:

> O du schmählich halb Vergessner,
> Unvergeßlich mir, o Geßner,
> Wenn mein Herz gedenket,
> Wie ich selig Selbstvergeßner,
> Ungetrunkner, Ungegeßner,
> Nur von dir getränket,
> Dachte nach auf meiner freien
> Flur, wie einzuführen seien
> Deine lieben Liebesschäfereien.

Die meisten dieser Dichter lernte Rückert aus der handschriftlichen Anthologie eines Freundes Reich kennen, sie hat später noch Beyer vorgelegen, und er behauptet, daß Rückert dort auch Gedichte von Bürger und Schiller gefunden haben müsse, deren das Buche manche enthalte.

Diese ersten literarischen Genüsse werden dann abgelöst von mehr zuträglicher Kost; bei dem bereits erwähnten Pfarrer Neurer lernt Rückert die römischen Elegiker Catull, Tibull und Properz kennen;[39]) Neurer ist vernünftig genug, das einmal erregte Interesse nachhaltig zu vertiefen. Zu ihnen gesellen sich dann als neue Götter in der Schweinfurter Zeit Homer, von dessen Odyssee er eine deutsche Interlinearübersetzung anfertigt,[40]) Herder, dessen „Cid“ ihm besonders zusagt, und

Klopstock, dessen begeisterter Überschwang dem unklaren Drängen der Jünglingsjahre entgegenkommt.

Als frühestes dichterisches Erzeugnis hat Beyer das schon oben erwähnte Epigramm auf Annel Steigmeyer, eine fast zufällige Erweiterung eines Ovidischen Distichons, angesehen;[41]) mit mehr Recht würde das auf die griechische Übersetzung der Schillerschen „Nänie“ zutreffen,[42]) aber selbst diese schlage ich nicht hoch an trotz des Bestrebens, im Ausdruck zu feilen;[43]) was will das schließlich besagen, wenn man bedenkt, daß vor 100 Jahren die Schule eine viel größere Fähigkeit im selbständigen Gebrauch der alten Sprachen vermittelte als heute? Die fast wörtliche Übertragung der Schillerschen Distichen in eine ebenso große Anzahl griechischer von durchaus Homerischem Charakter darf man nicht als Originalwerk des jungen Rückert bezeichnen. Ebensowenig kümmern uns hier die späteren Gelegenheitsverschen, welche die „Rückert-Nachlese“ unter Nr. 3 und 4 bringt, harmlose Dinger ohne jeden Anspruch. Erst 1807 beginnt diejenige Lyrik Rückerts, die er selbst als Vorklang seiner späteren Dichtung empfunden und als Dokumente seiner Entwicklung in die erste große Ausgabe seiner Gedichte, die Erlanger, aufgenommen hat.[44]) Eines der ersten Produkte, vielleicht das erste überhaupt innerhalb der eigentlichen Jugendlyrik wird das „Irrglöcklein“ sein,[45]) wohl in den Ferien 1807 oder spätestens 1808 in Seßlach als „Seßlacher Ortssage“ entstanden. Wenigstens ist es sehr wahrscheinlich, daß der junge Student zunächst die Sagen, die der Volksmund ihm zutrug und die sich an bekannte Orte oder Bräuche anlehnten, in seiner Art poetisch bearbeitete, wobei er sich genau an die Überlieferung, die der Volksmund sich geschaffen hatte, hielt; da bleibt denn natürlich für dramatische Belebung, für energische Zusammenfassung kein Raum: die Ballade ist über eine geschickte Poetisierung einer in Prosa bekannten Ortssage nicht hinausgewachsen.[46])

Reicher fließt dann der poetische Quell in den Jahren 1808—1810; das können wir genau verfolgen; der Koburger Nachlaß enthält nämlich ein Verzeichnis der Rückertschen Gedichte von der Hand des Vaters, das eine große Anzahl der Gedichte genauer datiert; hier beginnen mit dem Jahre

1808 die fest datierten Gedichte, während für 1807 noch keines beglaubigt ist.[47])

Doch nun zur Charakterisierung der eigentlichen Jugendlyrik Rückerts aus den Jahren 1807—1810. Hätten wir nicht aus des Dichters eigenem Munde sein Zeugnis über seine frühesten literarischen Eindrücke, so könnten wir ihre Wirkung auf seine Jugenddichtung dennoch genau feststellen, da sie offen zutage liegt.

Am schwersten ist es, besondere Einflüsse der Kleist, Gleim, Hagedorn, Kosegarten nachzuweisen; aber ihr Schaffen als Ganzes hat auf Ton und Stimmung, in der Metrik und im Einzelnen stark gewirkt. Schon das erste Gedicht „Schöne Göttin Morgenröte . . .“ (S. 8) weist in seiner ganzen Haltung, in der Hereinbeziehung des mythologischen Apparates, ja selbst in Kleinigkeiten wie der Form „Orione“ auf die genannten Dichter zurück; an anderen Stellen gibt er, auch hier seinen Vorbildern folgend, statt reiner, einfacher Naturschilderung farblose Vergleiche, so wenn er einen Wald als „Tempel“ mit „schlanken Birkensäulen“ (S. 11) erbaut sieht — ein Vergleich, den auch Matthisson sehr schätzt — oder wenn er die Frühlingsfreude vergleicht mit dem im Busen entflammten „reinen Licht goldner Himmelskerzen“; ein andermal macht er Anleihen bei der Malerei:

Und des Waldes Grün
Zittert im Karmin,
Den die Abendstrahlen
Auf die Wipfel malen (16),

oder er gibt gleich ein ganzes „Abendgemälde“ (20); und wie er an der einen Stelle ein „Bild der Erinnerung“ (16) entwirft, dem die oben zitierten Verse entnommen sind, so malt er ein andermal in Geßnerschen Farben „Zwei Bildchen“ (Weimar); und noch manche andere Einzelschilderung des jungen Dichters verdiente, weit davon entfernt, den landschaftlichen Eindruck mit den Mitteln der Poesie zu geben, die Überschrift, die Rückert einem als Stammbuchblatt gedachten Poem gab: „Unter ein Landschaftsbild“ (45). Treten also hier fremde, fast störende Elemente zwischen den Dichter und die beobachtete Natur, so haben wir auch auf sprachlichem Gebiet eine ähnliche Erscheinung: die zahllosen Umschreibungen, die

der junge Rückert ebenso liebt, wie seine obengenannten Vorbilder; ausnehmen müssen wir dabei einen Ausdruck wie „In des Waldes grüner Nacht“ (11), wo durch die Wortverbindung „grüne Nacht“ eine Anschauung erzielt wird, die durch einen einfachen Ausdruck nicht zu erreichen war. Gemeint sind vielmehr Verbindungen wie „meines Busens Haus“ (11), „des Bechers Fluten“ (13), „des Genusses Frucht“ (17). Zahlreicher noch als diese Umschreibungen sind die Adjektiva, die meist keine prägnantere Anschauung des zugehörigen Begriffs vermitteln, sondern rein als Schmuck oder aus Konvention hinzutreten; jedes Gedicht in diesem Zeitraume bietet dafür Beispiele. Auch manches Motiv ist den genannten Vorbildern entlehnt; so entspringt es kaum dem persönlichen Gefühl des noch nicht zwanzigjährigen Dichters, wenn er die Göttin anfleht, ihm seine Jugend zu bewahren:

> Nicht die äußere nicht'ge Jugend,
> Um die innre fleh' ich dich ... (9);

das ist nicht von innen heraus, sondern literarisch empfunden. Die Sterne zieht Rückert oft, wie ja auch Klopstock, in seine Dichtung herein (19, 21); wie seine Vorbilder, so sehnt auch er sich in ein „Elysium“ hinein (35); farblose, tändelnde Ausdrücke wie „freundlich tuend“ (37) weisen ohne weiteres auf die genannten Vorbilder, doch auch auf die Schäferdichtung zurück; überhaupt liegt dem jungen Dichter das Tändelnde, zumal bei der Darstellung der Liebesempfindung; das kommt um so leichter, als er für seine Liebesgedichte kein nachweisbares oder aus den Gedichten zu erkennendes Objekt hat; so sind seine Liebesgedichte meist typische Situationen in konventioneller, stark abhängiger Darstellung, wie „Abendlied“ (18), „Der Hoffnungslose“ (21), „Der Ungeliebte“ (22), „Huldigung“ (23), „Erklärung (24), „Mailiedchen“ (26), „Ziel der Sehnsucht“ (35), „Das Ballspiel“ (40) und noch einige andere; aber 1810 findet seine Liebe ein Objekt in Agnes Müller[48]), und nun mengen sich auch individuelle Klänge herein, so „Der glückliche Gefangene“ (44), „An die Neugierigen“ (39), „Der Mittelpunkt“ (36); die meisten der erstgenannten Liebesgedichte tragen tändelnden Charakter, von der zweiten Gruppe aber auch noch „Der Mittelpunkt“; von den weiteren Gedichten

noch „Der fromme Waidmann“ [49]) (18), „Hüter spät und früh“ (36), „Scherz“ (36), „An die Spröde“ (37), „An die Sonne“ (37), „An die Musen“ (38), „Das schönste Plätzchen“ (41), „Die Nelke“ (42), „Lockvogel“ (43), das erste der „Zwei Bildchen“ (Weimar) und endlich „Die Fremde“ (Weimar); und wenn er einmal in tändelnder Manier ein ganzes Gedicht „Kleinigkeiten“ (Weimar) schreibt, so liebt er es andererseits, Verkleinerungsformen mit —chen anzuhäufen, so „Lippchen — Schnippchen“ (39), ebenso „Spätzchen — Schätzchen“, „Bübchen — Liebchen“ (43), „Hüttchen — Pförtchen — Gärtchen“ (45); am Ende der Gedichte kokettiert er mit dem Leser:

> Und wenn du ein Schätzchen hast,
> Magst du gehen und tun desgleichen (21)

und

> Saget, Mädchen, wäret ihr nicht weiser,
> Sagt, warum sie nicht ein wenig rauschte.
> (Phillis, Weimar.)

Wie die Anakreontiker und mit ihnen Bürger und Matthisson will Rückert mit seinem Liebchen „Hüttlein“ bauen; so im „Mailiedchen“ (26), in „Ziel der Sehnsucht“ (35) oder gar im „Ständchen“ (I. 47). Schwer läßt sich zeigen, ob innerhalb der Anakreontik noch besonders einflußreiche Vertreter auf unsern Dichter gewirkt haben; von Gleim mag er die hier und da zutage tretende Vorliebe für reimlose Gedichte übernommen haben, z. B. „Wunsch“ (16), „Huldigung“ (38); und von Bürger stammen Ausdrücke wie das oft angewandte „Mädel“ (z. B. 26, 36) oder „traut“ (13, 41, I. 298). Auch sonst hat Bürger stark gewirkt; aus seinem Wortschatz stammt das „Stutzerlob“ (43); gerade Bürger verschmäht nicht so billige Reime wie „mich — gewaltiglich“ (30); von ihm scheint die erste Anregung zur Sonettdichtung bei Rückert ausgegangen zu sein; denn die Sonette „Die Rosenknospe an den Knaben, der sie bricht“ (27) und „Phillis“ (Weimar) verwenden als Versmaß den fünffüßigen Trochäus, den ja auch Bürger in seinen Sonetten bevorzugt; ich glaube nicht, daß Rückert die Anregung dazu aus Schlegels frühen und dazu versteckten Sonetten in dieser Form gewonnen hat, sondern möchte hier eher Bürgers Einfluß vermuten; manches, was Bürger mit den Hainbündlern gemeinsam hat, findet sich auch

bei Rückert; so die Anrede „Brüder“ (15), so vor allem das Genialische; ich erinnere namentlich an „Des Stromes Liebe“ (9), wo in den ersten Strophen die mangelnde Naturanschauung — die wilderhabene Natur kannte Rückert nicht — durch Phrasen aus den Gedichten der Hainbündler ersetzt wird; ähnliches gilt für die Stimmung von „Ich der Fels“ (32); ganz unverarbeitet sind die Einflüsse in dem Gedichte „Wilder Sommer“ (29), dem unreifsten Produkte aus dieser Periode; man lese folgende Strophe:

Aber wenn in Waldesblättern
Sturmesahnung flüsternd wacht,
Sich der Himmel regt zu Wettern
Und der Donner furchtbar lacht,
Richt' ich meines Auges Blitz
Kühn nach dem aus Wolkenritz.

Oder Zeilen wie diese:

In den lauten Eichenwäldern,
Wo der Schütz' nach Blute zielt,
Wo der Falk' noch kreischen kann,
Flieg' ich meine Falkenbahn.“

Auch der Schluß, ein Lob der deutschen Sprache, mit den Zeilen

Nur in deutscher Sprache Braus
Stürmt das Herz von Grund heraus“ (30),

paßt zur Tendenz des Hainbundes. Hier und da bricht schon ein Volksliedton hervor; so das „Am Rhein und am Main und am Neckar ist's schön“ (44), „So lang' es Gott gefällt“ (Weimar) mit dem singbaren Kehrreim; ganz im Volkston gehalten ist auch „Gute Nacht“ (30); ein Lieblingsgedanke des Volkslieds, der Verwandlungswunsch, ist dem Gedicht „Die vier Wünsche“ (30) zugrunde gelegt; selbst einzelne Ausdrücke wie „stund“ (11) und „der Allerschönsten Haus“ (36) erinnern an das Volkslied; ob Rückert schon damals das „Wunderhorn“ kannte — er war ja 1808 in Heidelberg — erscheint mir fraglich, denn von der echten Poesie des „Wunderhorns“, die ihn später so stark beeinflußte, finden wir doch gar zu wenig; er ist auch hier eher von Bürger als Vermittler abhängig, der ja in seinen besten Stunden den Volkston prachtvoll traf; und auf ihn und die vorromantische volkstümliche Poesie mehr als auf das

„Wunderhorn“ weisen liedmäßig erfundene und volkstümlich gedachte Poeme wie „Zeislein“ (21), „Hüter spät und früh“ (36), „Liebespredigt“ (44).

Auf die Schäferpoesie als Anregerin konnten wir schon gelegentlich hinweisen; aber auch die ganze Naturanschauung des jungen Poeten bedient sich noch gerne der Geßnerischen Farben;[50]) in den bereits erwähnten „Dorferinnerungen“ hat er als Einundvierzigjähriger erzählt, wie er einer kleinen Liebsten den Vorschlag macht, seine Schäferin zu werden und mit ihm gemeinsam seine Herden zu weiden, dabei aber abgewiesen wird mit dem Einwand, daß Schinder und Schäfer Geschwisterkinder seien; mag das immerhin mehr Dichtung als Wahrheit sein, so ists doch treffend erfunden: der Einflüsse Geßners, die weit über diese Periode hinausreichen, ist sich Rückert bewußt gewesen, und es brauchen nicht einmal so schlagende Beispiele zu sein, wie die „Erklärung“ (24), wo namentlich die Verachtung jeglichen Reichtums und aller Kultur sehr charakteristisch ist, oder „Zwei Bildchen“ (Weimar); falsch wäre es nun, die Schattenseite von Geßners Einfluß, die Schäferstaffage, die statt des unmittelbaren Natureindrucks nur Kostüm gibt, das „Schattenwesen Geßnerischer Menschen“, um mit Goethe zu reden[51]), allein hervorzuheben; sicher hat Rückert dem Landschaftsmaler auch manche Feinheit der Naturbeobachtung zu danken.

Daß auch Klopstock auf den Dichter starken Eindruck machte, erfuhren wir bereits; seine seraphische Poesie klingt an verschiedenen Stellen durch; so ist z. B. die ganze Stimmung des Liedes „An die Sterne“ (19) davon beeinflußt, wie ja auch gerade Klopstock an die Sterne und ihr Erscheinen in seiner Poesie gern anknüpfte; ähnliches gilt vom Schluß des Gedichtes „Frühlingsfeier“ (11):

> Daß das große Vateraug'
> Liebe auf uns niederschaue,
> Seines Segens schönster Hauch
> In die reine Brust uns taue!

Schon der Titel des Gedichtes erinnert an Klopstock. Merkwürdig oft findet sich in den Gedichten ein pantheistischer Anklang; ich erinnere an den kraftgenialischen Schluß des Gedichts „An den Sturmwind“ (19):

Über den Trümmern mit grausender Lust
Fühl' ich den Gott in der pochenden Brust.

Ich weise hin auf das Gedicht „Die Berge“ (14):

Wer bist du, Geist, der ungesehen,
Doch wohl von mir gefühlt,
Dort hausend hoch auf Bergeshöhn
Mit meinem Herzen spielt?

Im Strome, der sich niederreißt,
Sprichst du mich brausend an,
Und führst im Sturm den trunknen Geist
Hoch aufwärts, himmelan,

oder auf die „Frühlingsfeier“ (12):

Ungenannte Schöpferkraft,
Die der Erde Mark durchwebet,
In des Stromes Wirbeln schafft,
Und in Menschenherzen bebet!

und auf den Schlußgedanken des Gedichtes „An Mutter Natur“ (22):

Oder, wenn das neue Licht
Dringt zu meinem Auge nicht —
Sanfte Mutter, wie du willt,
Du mir auch im Tode mild,
Dir, du Wandellose,
Ruh' ich still im Schoße.

Selbst seine Neigung, „an verschiedene Naturvorgänge anzuknüpfen und sie in Beziehung auf irgend eine seelische Empfindung oder Lebenstatsache kurz zu behandeln“, die schon Ellinger[52]) hervorgehoben und mit den Gedichten „Die Allgegenwärtige“ — ein Klopstockischer Titel! — (10) und „Herbstgefühl“ (31) belegt hat, könnte man pantheistisch deuten; es ist bemerkenswert, daß gerade von Klopstock angeregte Gedichte diesen pantheistischen Zug aufweisen; daher scheint mir auch trotz der starken Anklänge bewußter Pantheismus nicht vorzuliegen; ehe glaube ich an eine Steigerung und Übertreibung der Klopstockischen Begeisterungstrunkenheit, die, zusammen mit einem stark ausgebildeten Naturgefühl, den Stil in dieser Weise beeinflußt; um das Gegenteil anzunehmen, bedürfte es mehr überzeugender Beweisstücke. Selbst bis auf sprachliche Einzelheiten erstreckt sich Klopstocks Einfluß; diese Beobachtung ist insofern von Wichtigkeit,

als wir schon hier die nie verschwundene Neigung des Dichters erkennen, wesentliche Bestandteile aus fremdem Sprachschatz in die eigene Sprache zu übernehmen und so auch der Muttersprache zu vermitteln:

> Der deutschen Sprache Schatz zu mehren
> Von Jugend auf war mein Bemühen;[53])

jetzt ist es noch Klopstock, später schöpft er aus der Antike und dem Orient; er wendet jetzt gern einige Klopstockische Lieblingsbildungen an, z. B. „liebfunkelnd" („Die Allgegenwärtige", 11), „Gewölke" („An den Sturmwind", 19), „Ufergeschichte" („Die vier Wünsche", 31); Ausdrücke, die Klopstock bevorzugt, kehren auch bei Rückert wieder: die Lust „taut" vom Himmel (11), Friede „taut" in die Seele (20), Schimmer „bebet" aufs Gefild (18), die „bebende" Welt zerschellt (19), der Baum „schattet auf" ein Blümchen (13); wie Klopstock, so dichtet auch Rückert eine „Frühlingsfeier" (11); wenn er dort den Frühling feiert mit den Worten:

> Kreise fort im Jubeltanz,
> Himmelsjüngling, Frühling, trauter,
> Lächle deinen Strahlenglanz
> Auf uns nieder licht und lauter (13),

so erinnert mich das mehr an Höltys Art.

Das auch Hölty auf den jungen Dichter gewirkt hat, erschließe ich aus der hohen Schätzung, die der alte Rückert ihm zuteil werden läßt, und der verständnisvollen Art, wie er ihn später charakterisiert:

> Dein, o Hölty gedenk ich! Dein Lied ist der liebliche Knabe,
> Der in Goethes Gesang reifte zum herrlichen Mann![54])

und

> Dort, wo einst Höltys Jugend vorgekündet
> Den leisen Ton zu Goethes vollem Chore . . .[55])

Als einen „Vorklang" Goethes mag auch in seinem eigenen Leben unser Dichter den frühlingsseligen Hölty empfunden haben; ich halte jedenfalls dafür, daß das Schwermütige, Ätherische, Sanfte manches seiner Jugendgedichte, aber auch manche echten Herzenstöne, die er kaum bei Matthisson finden konnte, dem Dichter des „Blumenlieds", der „Aufmunterung zur Freude" oder des schönen „Mailieds" zu danken sind, und zwar noch über diesen Zeitraum hinaus bis etwa 1813, wo Goethes Einfluß auf den jungen Dichter entscheidend wird;

freilich ist Höltys Einfluß schwer greifbar, da er durch den Matthissons fast ganz verdeckt wird. Bei diesem befinden wir uns dagegen auf festerem Boden, da seine Einwirkung oft bis in Einzelheiten geht.

Matthissons Einfluß hat schon Ellinger[56]) nachgewiesen; seine Feststellungen werden hier teils dankbar übernommen, teils weitergeführt werden. In den dreißiger Jahren, zur Zeit also, wo er auch sonst der poetischen Lehrmeister seiner Jugend gedachte, hat Rückert der Poesie Matthissons sich wieder erinnert mit den Worten:

Wären wir alle so fleckenrein,
Stärker und tiefer dürften wir sein.
Wie gleitet alles gemählich
Dahin sanft oberflächlich,
So gar nicht abenteuerlich
Romantisch ungeheuerlich!
Aber einem genügsamen Sinn
Mag noch alles gefallen darin.[57])

Was den jungen Rückert so stark zu Matthisson hintrieb, war wohl nicht nur die ganze Stimmung von dessen Poesie, die den von elegischen Anwandlungen oft heimgesuchten Dichter ansprach, sondern auch Matthissons Stellung als Modedichter, die seit Schillers günstiger Rezension fest begründet war. Im einzelnen sowohl, wie auch in der Stimmung ganzer Gedichte hat der ältere Poet auf unsern Dichter gewirkt. Daß der Anfang von Rückerts „Der fromme Waidmann“:

Die Sonne deckt mit Gold die Hügel (18)

an den Matthissonschen Gedichtanfang

Purpur malt die Tannenhügel („Der Abend“)

anklingt, darauf hat schon Ellinger hingewiesen; er hat auch bei Rückerts „Schmetterling“ (32) an Matthissons gleichnamige Ode erinnert, die in der Tat einiges in Stimmung und Ausdruck gemein hat; das gilt aber auch von Rückerts „Bild der Erinnerung“ (16) und Matthissons „Die Kindheit“; beiden taucht aus der Nebeldämmerung des Abends, wenn die Flöte erschallt, ein Bild der Erinnerung — bei Matthisson genauer als „Kindheit“ bezeichnet — auf und erinnert sie an verlorenes Glück, das nicht wiederkehrt; jede der drei Strophen des einen der beiden Gedichte entspricht ihrem Inhalt nach

der gleichen aus dem anderen Gedichte; so ist natürlich auch die Stimmung das nämliche; selbst metrisch hat Matthissons „Kindheit“ — abgesehen von der Reimstellung — das Rückertsche Gedicht beeinflußt. Auf des jüngeren Dichters „Zweifel“ (24) hat Matthissons „Lied der Liebe“ gewirkt; schon der Gedanke ist beiden eigen: in hundert wechselnden Gestalten sieht unser Dichter die Geliebte, in den verschiedensten Erscheinungen folgt sie Matthisson; dann aber auch Einzelheiten der Ausführung: Matthisson sieht die Freundin „als schönste der Feen auf goldenem Throne strahlen“, bei Rückert gebeut sie als Königin; Matthisson singt:

> .Sie schwebt aus der Berge bepurpurtem Flor
> Gleich einem elysischen Schatten hervor

und Rückert:

> Ich seh' auf der Begeisterung Flügel
> Dich schweben über Tod und Grab.

Läßt Rückert die, „die sonst abgeschieden wohnen“, in der Geliebten sich schwesterlich einen, so sieht sie auch Matthisson in den verschiedensten Gestalten; endlich haben beide Dichter den nicht alltäglichen Vergleich mit Hebe gemein; bedenkt man, daß die verwandten Züge sich zusammen in je einem Gedichte vorfinden, so ist eine Beeinflußung nicht von der Hand zu weisen; metrisch ist Rückert freilich durch das verwandte Gedicht seines Vorbilds nicht angeregt; dafür scheint dieses aber Rückerts Wahl des Rhythmus in dem auch inhaltlich anklingenden Gedicht „Die Allgegenwärtige“ (10) bestimmt zu haben, um so mehr, als sich der bewegte Rhythmus dieses letzteren Gedichtes von der sonstigen Einförmigkeit der Rückertschen Jugendpoesien lebhaft abhebt. Weniger in Einzelheiten als vielmehr der ganzen Stimmung nach ist ein großer Teil der Rückertschen Jugendlyrik dieses Zeitraumes Matthisson verpflichtet; als einen Grund für des letzteren Einfluß anf den jungen Dichter nannten wir bereits dessen Hinneigung zu elegischer Stimmung; dieser Neigung kam Matthissons weiche, melancholische Poesie weit entgegen und gerade diese Seite hat stark auf Rückert gewirkt; darum mahnt er so gerne zum Lebensgenuß, denn nur zu bald kommt das Ende; so sagt er in „Blüte und Frucht“ (17):

Aber hat auf deinen Lebensbäumen
Alle Blüten erst der Herbst gereifet,
Wird der Winter auch nicht lange säumen,
Der das Laub vom dürren Zweige streifet;

darum hasche, meint er, alle Freuden, die als Schmetterlinge dich umgaukeln:

Aber laß sie weiter streichen,
Eh' die Schwingen sich entfärben,
Und die Matten, Todesbleichen
Traurig dir in Händen sterben.
(Die Schmetterlinge, 17)

Ein andermal fragt er:

Warum erst, wenn verloren,
Erkennen wir das Glück
(Die Nachtigall, 26);

diese elegische Stimmung kehrt den Blick des eben erst Erwachsenen in die Vergangenheit, die Kindheit, zurück (16); ähnlich tut das ja auch Matthisson; wir würden uns gar nicht wundern, wenn wir den schönen Vergleich des Menschen mit einer sterbenden Blume, der ihn später noch zu dem Gedicht „Die sterbende Blume" anregte, schon in einem elegischen Gedichte Matthissons fänden, während er bei Rückert den Schluß des Gedichtes „Die Berge" (14) bildet:

Die Blume sinkt, die fröhlich blüht,
Und mit der Blum' auch ich;

dem ist aber nicht so, Matthisson hat das schöne Bild nicht, wohl aber vergleicht Kosegarten, auch eines der bezeugten Vorbilder unseres Dichters, in „Schön Hedchen" das sterbende Mädchen mit der welkenden Blume, wie denn auch — um das hier kurz anzufügen — die Wendung

doch heute
Ergreift's mich, wer ich bin

aus seinem Gedicht „Das Wehen des Alliebenden" auf die Rückertsche Schlußwendung

Und freue mich, und fühle, daß ich bin

im „Sonett im Tale" (35) vielleicht abgefärbt hat; die elegische Stimmung kleidet sich bei Rückert gerne in Betrachtung des Herbstes, so im „Herbstlied" (14) oder im „Herbstgefühl" (31):

Vöglein hat sich heiser gesungen,
Lämmlein hat sich müde gesprungen,
Röslein hat sich zu Tode geglüht,
Auch die Lieb' ist verblüht.

Wie für den Herbst, so hat Rückert auch eine besondere Vorliebe für den Abend, und darin berührt er sich wieder stark mit Matthisson; wie dieser entwirft auch Rückert ein „Abendgemälde“ (20), und zwar mit ganz ähnlichen Farben, wie seine Verwendung der „wogenden Mühlen“ zeigt; unser Dichter singt ein „Abendlied“ (18); Abendstimmung ist ausgebreitet über Gedichte wie „Bild der Erinnerung“ (16), „Der fromme Waidmann“ (18), „Das schönste Plätzchen“ (41) und besonders schön über „Gestillte Sehnsucht“ (15); was Matthisson zur Beschreibung des Abends reizte, die verschwimmenden, gedämpften Farben, die zarte Stimmung, das träumerisch und elegisch Stimmende des absterbenden Tages, das hat auch Rückert, dessen Vorliebe für weiche, fließende Landschaftskonturen wir oben schon hervorhoben, vorwiegend an der abendlichen Landschaft gesehen; dementsprechend wählt er Epitheta, die auch sonst in diesem Zeitraume häufiger vorkommen: „leise“, sanft“, „lau“, „mild“; so läßt er gerne in der Abenddämmerung den leisen Zephyrwind wehen (20, 41); einige Requisiten, die bei Matthisson die gedämpfte, feierliche Stimmung erhöhen müssen, fehlen auch bei Rückert nicht: die „Moosbank“ ebensowenig wie der „grünumschilfte Weiher“ (41); so entstehen denn mit den Mitteln Matthissonscher Poesie oft Rückertsche Gedichte, die wenig Eigenes aufweisen; eines müssen mir jedoch mit Ellinger[58]) als einen bedeutenden Vorzug des Jüngeren hervorheben: er zeigt uns einen größeren und bewegteren Ausschnitt der Natur und hat einen größeren Stimmungsreichtum als Matthisson, der nur wenige Töne auf der Leier hat.

Einiges, was wir am ehesten als von Matthisson beeinflußt ansprechen, weist doch wieder auf die Romantik voraus, so sein Drang nach Einsamkeit, der aus der elegischen Stimmung heraus erwächst und sich gar als Sehnsucht nach der romantischen „Waldeinsamkeit“ (26) kundgibt; ebenso lebt romantische Sehnsucht in dem ähnlich betitelten Gedicht „Gestillte Sehnsucht“ (15):

Was kommt gezogen auf Traumesflügeln?
Was weht mich an so bang, so hold?
Es kommt gezogen von fernen Hügeln,
Es kommt auf bebendem Sonnengold. —
Wohl lispeln die Winde, die Vögelein;
Das Sehnen, das Sehnen, es schläft nicht ein.

Man wird nicht fehlgehen, wenn man das Gedicht als einen starken Vorklang der Rückertschen romantischen Poesie bezeichnet[59]).

Neben den Einflüssen der genannten Dichter, namentlich Bürgers, Klopstocks, Matthissons, vermag sich der Schillers nur schwer zu behaupten; zwar hat Schiller zweifellos in Ton und Inhalt mit seinem Lied „An die Freude" auf Rückerts „Frühlingsfeier" (11) eingewirkt; es ist ganz im Geiste Schillers, jedes freudefähige, liebevolle Wesen zur Frühlingsfeier einzuladen, wie es Rückert tut in Versen, die das Schillersche Pathos nicht verleugnen:

Jedem Wesen, das zur Lust
Und zum Leben neu erreget
Gegen eine Schwesterbrust
Liebevoll die Brust beweget

oder die wirkungsvolle Wiederholung des Versanfangs mit „jeder", z. B.:

Jedem Baum, der liebereich . . .
Jedem Strauch, der seinen Zweig . . .
Jedem Gräschen auf der Au . . .

innerhalb einer neunzeiligen Strophe; ob die Anrede „Brüder" von Schiller oder sonst aus den Gedichten des Hains, etwa Bürgers, stammt, läßt sich nicht entscheiden; vielleicht ist aber die Wahl des wenig passenden trochäischen Vierfüßlers für ein Gedicht von so hochgestimmtem Inhalte wie die „Frühlingsfeier" auf das Schillersche Vorbild zurückzuführen. Schillerschen Versklang zeigen die Verse:

Über den Trümmern mit grausender Lust
Fühl' ich den Gott in der pochenden Brust
(An den Sturmwind, 19).

Bestimmt mit Schillers Einfluß ist zu rechnen im Gedicht „Blüte und Frucht" (17); in einen an sich einfachen Gedankengang wird hier ein Dualismus, wie in der Schillerschen

Gedankenlyrik, hineingebracht: Vollgenuß und Hoffnung: beide gatten sich — und hier ist Schillers Ausdrucksweise nicht zu verkennen —

Nur im Hesperidenreich der Dichtung;

daß endlich die Schillersche Wortverbindung „Männerstolz vor Königsthronen“ auf die Rückertsche Antithese „Knecht vor Königsthron“ im Gedicht „Die Berge“ (14) eingewirkt hat, dürfen wir sicher annehmen.

Noch weniger ist vorab von Goethes Einfluß zu spüren; nur glaube ich ihn nachweisen zu können in Rückerts „Der fromme Waidmann“ (18); der hier stehende Ausdruck „Feuerrohr“ ist nur für Goethes „Jägers Abendlied“ belegt, ein Gedicht also, das auch sonst mit dem Rückertschen verwandt ist; das gilt nicht nur für die ganze fingierte Stimmung — ein Jäger beschleicht abends das Wild, da erscheint ihm das Bild der Geliebten, oder vielmehr bei Rückert die Geliebte selbst —, sondern auch für den beiden Gedichten gemeinsamen Ausdruck:

Da schwebt so licht dein liebes Bild,
Dein süßes Bild mir vor. (Goethe.)

Sie ist's! Sie ist's! aus jenen Büschen
Schwebt meiner Liebe Bild hervor. (Rückert.),

wobei zu bemerken ist, daß der Ausdruck bei Goethe, der in der Phantasie die Geliebte schaut, gut paßt, bei dem Nachahmer Rückert jedoch, der die Liebste leibhaftig erscheinen läßt, nicht am Platze ist.

Damit sind die Elemente nachgewiesen, aus denen die Rückertsche Jugendpoesie sich zusammensetzt. Neben dieser Fülle oft sich kreuzender, oft nebeneinander hergehender Einflüsse noch Eigenes zu entdecken, ist nicht leicht; das hat Rückert auch selbst gefühlt, wenn er in der obenerwähnten Tagebuchstelle von der „sehr leichten Art von Poesie“ spricht, in der er um diese Zeit „dahintändelte“. Das Eigene steckt denn auch mehr in Einzelheiten; so wenn er den Frühling besingt:

Liebend nieder auf's Gefild'
Senkst du deinen Blütensegen,
Und der Erde Busen schwillt
Bräutlich deinem Kuß entgegen (12),

oder in dem als Ganzes hochstehenden Gedicht „An Mutter Natur“ (22) in dem Vergleich zu Anfang:

Ist des Herbstes Abend nah?
Still und freundlich stehst du da,
Und indem vom Haupte dir
Sinkt des welken Kranzes Zier,
Lächelst du mit Weinen
Mütterlich den Kleinen.

So ließe sich noch manche Einzelheit herausheben; doch sei hier vor allem betont, daß auch einige Gedichte trotz einzelner Einflüsse noch Eigenes genug aufweisen, um auch als Ganzes mit Ehren zu bestehen; ich denke z. B. an „Die Allgegenwärtige" (10), „Herbstlied" (14), „Gute und schlechte Zeit" (15) und an das schöne, oben schon berührte „Gestillte Sehnsucht" (15); weiterhin an das zwar von Schiller beeinflußte, aber dennoch recht eigentümliche Gedicht „Blüte und Frucht" (17), ferner an das Gedicht „An Mutter Natur" (22), weiter an „Gute Nacht" (30), sowie das im Volkston gehaltene Lied „O süße Mutter" (33) und an die kecken „Variationen" (41).[60]) Vor allem aber hat Rückert Eigenes zu bieten dort, wo er der Gedankenlyrik sich nähert oder Gleichnisse durchführt; oben wiesen wir schon hin auf „Blüte und Frucht" (17) mit dem schönen Satze:

Neue Blüte dringet ohn' Ermatten
Aus der Frucht, und nirgends keimt Vernichtung.

Hierher gehören natürlich auch die Reflexionen über die Kürze des Lebens, deren wir schon in anderem Zusammenhange gedachten. Reine Gedankendichtung sind die „Zwei Sinnbilder" (28), deren jedes eine Lebensweisheit in prägnanter Fassung unter einem guten Bilde bietet. Auch die heitere Lebensklugheit der Zechsprüche (27)[61]) kleidet der Dichter gerne in die Form eines Vergleichs oder bringt sie in Verbindung mit ernsthaften Lebensmaximen; besonders reizvoll ist der letzte der „Zwei Zechsprüche" (27); der erste hat von Schwab[62]) das Lob bekommen, er sei „ein profanes Psalmbild im besten Sinne"; Rückerts Neigung, die ganze Erde oder gar das Weltall unter einem dem Alltäglichen oder Menschenleben entnommenen Bilde zu sehen — man möchte von „kosmischen Bildern" reden —, eine Neigung, die uns bei dem Dichter späterhin immer häufiger begegnet, meldet sich schon hier, wenn er in dem genannten Spruch sagt (27):

Die Erd' ist ein gehöhlter Becher,
Darinnen schäumt als Trunk das Meer;
Der Himmel selber ist der Zecher,
Er beugt sich durstig drüber her,
Um mit der Sonne glüh'nden Lippen,
Das Meer von Grund aus einzunippen.

An diesen Ansätzen zu einer reichen und keimkräftigen Gedankendichtung durften wir nicht vorbeigehen, wenn es galt, in der frühesten Jugendproduktion eines der gedankenreichsten Dichter unserer Sprache das Eigene aufzusuchen.

Weniger Glück haben wir damit auf dem Gebiete, das dem Dichter später besonders reiche Frucht trug, in der Metrik. Was zunächst die Reimtechnik des Dichters angeht, so zeigt sie eine für den Anfänger anerkennenswerte Korrektheit; die Zahl der unreinen Reime ist sehr klein, in den meisten Fällen wird dann eine Silbe mit reimtragendem i auf eine Silbe mit ü gereimt wie „bist — gegrüßt" oder „kühl — Spiel" (10); fast vereinzelt stehen „Schoß — floß" (10) oder „Wiesen — umfließen" (12) und „Geisteraugen — Hauchen" (19); rührende Reime tauchen nur selten auf (z. B. „leicht — vielleicht", 41); in zwei Fällen läßt sich freilich der Dichter dem Reim zuliebe zu sprachlichen Unrichtigkeiten verleiten: „hie und dar — gewahr" (83) und „Wochen — gerochen" (statt „gerächt", 40). Offen tritt des Dichters Bestreben zutage, allzu gebräuchlichen und billigen Reimen aus dem Wege zu gehen; daher denn Reime wie „Duft — Luft" (16, 32), „Lust — Brust" (19, 27), „Rosen — Kosen" (39), „stehen — gehen" (31, 34, 35, 39), „grüßt — küßt" (19), „-sang — -klang" (16), „Gut — Blut" (44) durchaus als Ausnahmen wirken; mit Geschick vermeidet es der Dichter, durch Suffixe wie „-lich" und „-lein" oder Partizipialbildungen sich billige Reime zu verschaffen, mag auch hier und da eine Ausnahme sich finden („mich — gewaltiglich", 30; „dich — schwesterlich", 24,[63]) „Abend — habend", 28); und daß der Dichter vollends ein durchaus gleichgültiges Wort wie „desgleichen" (30), das überdies prosaisch wirkt, in den Reim einbezieht, steht fast einzig da; denn wir dürfen als weiteren Vorzug der Rückertschen Reimtechnik hier anerkennen, daß er durchweg nur Worte von Gewicht und Bedeutung an die Reimstelle setzt, wenigstens aber gleichgültige oder gar Füllworte daraus fern-

hält; diese Eigenschaften seiner Technik müssen wir hier um so mehr hervorheben, als sich Rückert später, als der Strom der Gedichte reichlicher floß, manches dieser Vorzüge wieder begeben hat. Dafür gewinnt er später das, was ihm jetzt noch fehlt: Mannigfaltigkeit des Reims.

Bis 1810 herrscht durchaus das Reimpaar und der gekreuzte Reim vor; bei sechszeiligen Strophen bringt ein Zwischenreim eine Abwechslung. Von gleicher Einförmigkeit sind die Strophen, unter denen die vierzeiligen bei weitem vorherrschen oder wenigstens solche mit gerader Zeilenzahl; diese Strophen bieten natürlich dem Dichter keine Möglichkeit zu architektonischem Aufbau; den Kehrreim wendet der Dichter nur sparsam an. Die Möglichkeit, durch rhythmische Belebung zu wirken, hat sich Rückert dadurch erschwert, daß er, unter dem Einfluß seiner Vorbilder, vor allem Jamben und Trochäen, meist in vierfüßigen Versen, wählt; wieviel Wirkung dadurch verloren geht, zeigt als wirksames Gegenstück das rhythmisch bewegte (wenn auch von Matthisson beeinflußte) Gedicht „Die Allgegenwärtige“ (10); immerhin soll nicht übersehen werden, daß neben manchem rhythmisch reicheren Gebilde auch schon einige Sonette und eine Stanze sich vorfinden; und in „Zwei Sinnbildern“ (28) hat Rückert auch, wohl von Herder beeinflußt, den reimlosen fünffüßigen Trochäus in sechszeiligen Strophen angewandt. So stehen den unverhohlenen Vorzügen seiner Verskunst Mängel gegenüber, die denjenigen um so mehr auffallen werden, die den bald hervorbrechenden, metrischen Reichtum unseres Dichters damit vergleichen.

Nicht viel anders kann das Urteil über sein Schaffen aus den Jahren 1807—1810 überhaupt lauten; die Einflüsse sind noch allzustark, als daß das Eigene des Dichters mächtig darunter hervorbrechen könnte; die Gedichte sprechen, trotz mancher Schönheiten, bei der Gesamtwürdigung Rückerts nur ein bescheidenes Wort: erst in den folgenden Jahren, unter dem starken Einflusse der Romantik, ersteht der Dichter, der unvergängliche Werke geschaffen hat.

II. Die Jahre 1810—1812. Die Wendung zur Romantik.

Die eben angedeutete Hinwendung des Dichters zur Romantik vollzieht sich in den Jahren 1810—1811. Auch darüber geben die oben schon herangezogenen Tagebuchaufzeichnungen in Verbindung mit den beglaubigten Tatsachen erwünschte Auskunft. Es heißt dort:[61]) „Im Dezember 1811 hab ich große Schritte getan, um mit mir selber aufs reine zu kommen . . . . . . ich habe im Dezember 1811 ein festes Ziel all meines Lebens aufgestellt, entschiedene Poesie, darinnen alles äußerliche Irdische untergehen muß: Entsagung des Erdenglücks. Lang hab ich geschwankt und, auf irdisches Glück verlangend, auf seinen Kern irdischer Liebe wenigstens sehnsüchtig hingeschaut. Auch war ein wenig schwankender Streit zwischen Poesie und einem irdischen Streben oder reiner Wissenschaft. Zwar früher war das Jus weggeworfen und nur die Philologie festgehalten, aber bald um ihrer selbst willen, bald der Poesie untergeordnet und nur als die irdische Begleiterin derselben. Recht verstanden soll sie dieses auch immer für mich sein, das Mittel, um mir eine irdische Lage zu erringen, in der mir dann der eigentliche Zweck meines Lebens, Poesie, frei möglich ist . . . . . Ich sah ein, daß ich nicht soviel von der Welt wollen kann und soll, um ihr die Aufopferung zu bringen. Ich will gleich blos Poesie haben und nichts sonst. In dem, was ich (an Philologie u. dergl.) blos als Stoff der Poesie übe, glaube ich soviel zu haben oder noch zu erwarten, um es nebenbei für irdische Bedürfnisse mit der wenigst möglichen Beeinträchtigung meines poetischen

Lebens verwenden zu können. Aber das eigentliche Ziel ist, mich ganz von irdischer Sorge los zu machen, durch Entsagung . . . Ist dieses umsonst, so muß freilich ein Teil der geistigen Kraft von der Poesie weg auf das Irdische gerichtet werden, aber der möglichst kleinste, eben weil ich in der Welt nichts an sich, sondern nur soviel, als der Mensch nicht entbehren kann, erringen will". Und dann erwähnt er seinen und seines Freundes John phantastischen Plan, in den Libanon und zu den Maroniten zu gehen, „an die ich, ich weiß nicht wie und woher, schon längst als ein stilles Asyl gedacht hatte. Dort einige stille, frugale Jahre zuzubringen wie Johannes in der Wüste!" (161).

Um zwei Gedanken gruppieren sich diese Selbstbeobachtungen: einmal, auf jede berufliche Tätigkeit zu verzichten und ausschließlich die Poesie als Lebensberuf zu betreiben, und dann, sich auf sich selbst und in die Einsamkeit zurückzuziehen und auf irdisches Glück und äußeres Ansehen zu verzichten. Es ist möglich, daß der erste Plan eine Reaktion gegen die angespannte und erfolgreiche wissenschaftliche Tätigkeit der Jahre 1810—1811 bedeutet. Nach Einsamkeit sehnt sich unter Verzicht auf äußeres Glück der junge Dichter schon in manchem Gedicht der früheren Jahre, aber das rechte Licht fällt auf diese Entschlüsse doch erst, wenn wir sie mit den Anschauungen der Romantik in Zusammenhang bringen. Ihr ist diese für Rückert so wichtige Wandlung zu danken. Einen Fingerzeig nach dieser Richtung gibt uns Rückert selbst, wenn er diese Wendung zusammenbringt mit der Idee, die dem „Schloß Rauneck" zugrunde liegt; er sagt: „Der wahre Gegenstand meiner Poesie ist diese Vernichtung (?) des Lebens, das Leben im Tod und in der Ewigkeit, d. h. in der Poesie. Das ‚Schloß Rauneck' macht das menschliche Leben zum Schattenleben und das ewig unbefriedigbare Sehnen der Liebe zwischen dem Schatten des Fräuleins und des Hirten ist sein Porträt . . ." (161); dieses im Sommer 1811 entstandene Schattenspiel „Schloß Rauneck" ist nun, wie wir noch sehen werden, eine ganz romantische Dichtung; das ist doch wohl kein Zufall; noch einen anderen wichtigen Aufschluß über seine damalige Wandlung vermittelt uns der Tagebuchauszug; es heißt dort: „Schubart hat durch

sein Vorlesen seines herrlichen Dramas „Alboin, König der Longobarden“ [65]) den Donnerstag vor Weihnachten 1811 einen lang in mir ringenden Kampf über mich selbst zum Sieg gebracht, nämlich die Anerkennung fremden Verdienstes!“ (162). Und später: „Das Gedicht hat mich entzündet, mich selbst wieder angeregt, aber nicht, um damit zu wetteifern oder zu siegen; es ist mir, als wenn's mein eigenes wäre. In diesem Gefühl der Einheit mit fremdem Streben glaube ich, ist das echte Mittel gegen alle Schwächen des Egoismus gefunden“ (163). Auch hier ist es kein Zufall, daß es ein nach dem eigenen Geständnis des Verfassers auf einer romantisch-christlichen Idee basierendes Drama war, das die Selbstgenügsamkeit des Dichters brach.

So ist Rückerts entschiedene Wendung zur Romantik im Dezember 1811 vollzogen, vorbereitet war sie bereits früher. Schon in der Dichtung des vorigen Abschnitts trafen wir ja auf romantische Vorklänge, doch als bedeutsamer erkannten wir, daß wir den Dichter unter den Jüngern Wagners und Creuzers trafen; Einflüsse, die von ihren Vorlesungen ausgingen, sind es denn auch, die in derjenigen Schrift bestimmend hervortreten, die als erste Beeinflussung durch die Romantik unverhohlen zeigt: in der Dissertation aus dem Jahre 1810.

Wir hatten bisher Rückert bis Jena begleitet. Hier erwarb er sich den akademischen Grad eines „Doctor philosophiae et artium liberalium magister“. Zu Beginn des Jahres 1811 reichte er dann zum Zwecke der Habilitation seine genannte „Dissertatio philologico-philosophica de idea philologiae“ ein, der am 30. März 1811 die Disputation folgte, in der Rückert sich durch sein keckes Auftreten zwar den entrüsteten Tadel des Dekans zuzog, aber die stürmische, ja allzu stürmische Zuneigung seiner jungen Zuhörer gewann. Die Dissertation, die uns hier vor allem beschäftigt, ist eine wissenschaftliche Frucht des Sommers 1810. Wenn sie sich also ganz in den Gedankengängen der Romantik bewegt, so ist damit erwiesen, daß diese schon 1810 den jungen Rückert im Banne hielten und somit die Wendung zur Romantik 1810 beginnt und 1811 im Dezember endgültig vollzogen ist. Zweierlei tritt — was Muncker [66]) richtig hervorgehoben

hat — innerhalb der Dissertation aus dem Rahmen der sprachlichen Untersuchungen bedeutsam hervor: einmal die freiere und größere Auffassung des Begriffs und der Aufgabe der Philologie und dann das Zurückgehen über die Griechen hinaus auf den Orient. Was den ersten Punkt angeht, so ist dem jungen Forscher zunächst Philologie die Erfassung und Erforschung des *λόγος*, des Wortes, nach seinem eigentlichen Wesen und das liebevolle Nachspüren nach dem Werden eines jeden Wortes; aber die Sprache, die ursprünglich nur e i n e und ungetrennt war, ist auch ein „Bild der inneren menschlichen, daher auch der äußeren Welt, das Ebenbild der Menschheit, die Offenbarung des Göttlichen in der Menschheit";[67]) so wird Philologie zur Philosophie. Hier scheint mir die Lehre Arnold Kannes und seine etymologische Mythologie auf den jungen Gelehrten eingewirkt zu haben. Kanne meint — ich folge hier Strichs Interpretation[68]) —, daß sich in den verschiedensten und eigentümlichsten Wörtern immer dieselbe Idee verberge, wenn man die innige Verwandtschaft der Sprachen an ihren Lauten darlegt; alle Sprachen sind so die Zweige einer Ursprache; in den Worten der Sprachen liegen die endlichen Trümmer als Hülle mythologischer Weltansicht; so wird Ursprache zur Urmythologie und so — um wieder mit Rückert zu reden — Philologie zu Philosophie; wenn dann Rückert in seiner Dissertation durch Lautvergleichung sprachliche Verwandtschaft zu erweisen sucht, so will er damit der „Ursprache" Kannes näher kommen; daß er die Schriften des Erlanger Professors kannte,[69]) dürfen wir bei dem belesenen und namentlich für das Sprachliche sowie durch Wagner und Creuzer auch für das Mythologische interessierten jungen Gelehrten annehmen. Kanne mag ihn erneut auf den Orient hingewiesen haben; mehr aber als ihm ist dieser zweite Vorzug der Rückertschen Dissertation drei anderen Mythologen aus der romantischen Schule zu danken: Friedrich Schlegel,[70]) J. J. Wagner,[71]) vor allem aber Creuzers mündlichen Unterweisungen. Das Verhältnis des Griechischen zum Orientalischen formulierte er dahin, daß das Griechische das „ausgebildetste Muster formaler Schönheit" sei; „um das ideale Leben aber aufzufinden, das, von keinen Grenzen eingeschlossen, von keiner Form beschränkt, in sich

selbst lebendig ist, wies er über das Griechentum hinaus auf die reichen Quellen des Morgenlandes, aus denen selbst der göttliche Plato seine Anmut geschöpft habe, auf das Land des heiligen Gangastromes, von dem aus sich die vorzüglichste aller Sprachen, die deutsche, ergossen habe.“[72]) Daß er der deutschen Sprache die Krone zuerkennt, ist bemerkenswert. Er erklärt gerade sie für fähig, „durch Aneignung und Nachbildung ausländischer Sprachformen zur universellsten, zur wahrhaft idealen Sprache“ sich auszubilden.[72]) Diese Ansicht des jungen Gelehrten müssen wir als grundlegend festhalten, wenn wir verstehen wollen, wie bei ihm oft in das uns vertraute Gefüge der deutschen Sprache antike Konstruktionen, orientalische Wortbildungen und viele andere Freiheiten im Wort- und Satzbau sich eindrängen. Ich bin geneigt, hierin meist keine Nachlässigkeiten oder Reimrücksichten zu sehen, sondern ein Festhalten an einer vorgefaßten Idee, das zwar dort als eigensinnig erscheinen mag, wo dem Genius der deutschen Sprache offenbar Gewalt geschieht, das wir aber berücksichtigen müssen, wenn wir den Dichter Rückert ganz verstehen wollen. Daß in den linguistischen Einzelheiten dem jungen Forscher Irrtümer unterlaufen, ist bei dem damaligen Stand der Wissenschaft zu erwarten; dennoch bleibt anzuerkennen einmal, daß er sich neben den spekulativen Bestrebungen so eingehend auch den Einzelheiten der Forschung widmete,[73]) und ferner, daß er doch auch in den Einzelheiten von allzubeliebten Phantastereien sich fernhielt, mochte auch manchem Philologen, voran Passow, dem Direktor des Gymnasiums in Weimar, die Dissertation als Produkt eines Narren erscheinen. Wichtiger als Passows absprechendes Urteil wäre für uns, Goethes Meinung über das Werkchen zu erfahren. Am 9. Mai 1811 schickte ihm Rückert seine Arbeit zu; den Begleitbrief dazu hat Suphan im Goethe-Schillerarchiv gefunden und veröffentlicht;[74]) unter dem formelhaften, gewundenen Stil des Dedikationsbriefes ist doch ohne Schwierigkeit die wahre, tiefe Verehrung zu erkennen, die schon jetzt der junge Gelehrte dem Meister zollt; der Neuheit seines Strebens ist er sich durchaus bewußt: er besorgt nicht, daß Goethes „allumfassender Blick das etwa neue Streben desselben wegen seiner Neuheit unbedingt verdammen“ werde. Eine Antwort

hat Rückert nicht erhalten, wahrscheinlich weil Goethe am 12. Mai eine böhmische Reise antrat, vielleicht auch, weil Rückerts keckes Auftreten beim Colloquium durch allzu geschäftige Vermittler dem gerade jugendlicher „Arroganz" gegenüber sehr empfindlichen Geheimrat geschildert war. Wie hätte etwa Goethes Urteil gelautet? „Die weitsinnige Fassung des Begriffs der Sprachwissenschaft, im Zusammenhang mit ihr der Ausblick auf eine Weltpoesie, die Würdigung des Deutschen als des geeignetsten Organs für eine solche, dies und manches andere war wohl dazu angetan, Goethes Interesse für den Verfasser zu wecken" urteilt mit Recht Suphan. Doch über diesem Gemeinsamen hätte Goethe wohl schwerlich das ihm durchaus Fremde, die Fülle der romantischen Ideen, übersehen. Übrigens geht aus Rückerts Brief hervor, daß der fränkische Dichter schon früher dem großen Landsmann mit einer poetischen Gabe genaht war, ohne auch damals eine Antwort zu erhalten.

Richtig interpretiert ist also die Dissertation ein willkommenes Dokument für den schon 1810 wirksamen Einfluß der Romantik, ein Dokument, das verheißungsvoll auf die Wendung in der Poesie des jungen Rückert voraufweist, die erst 1811 machtvoll eintritt, ohne die älteren Einflüsse ganz zu verdrängen.

Im Sommersemester 1811 begann Rückert seine Tätigkeit als Privatdozent. In diesem und dem folgenden Semester interpretierte er den „Prometheus" des Aeschylus und die „Vögel" des Aristophanes, ferner die „Elektra" des Sophokles, die er mit den „Choephoren" des Aeschylus verglich, und gemeinsam in einer Vorlesung Teile aus Thukydides und Tacitus' Annalen. Interessant ist es, daß er im Sommersemester über allgemeine Mythologie mit besonderer Berücksichtigung der orientalischen und griechischen las; darin zeigt sich, wie schon Ellinger[75]) betont hat und auch wir oben[76]) hervorgehoben haben, ohne Zweifel Creuzers Einfluß. Und noch eine andere Vorlesung, aus dem Wintersemester, verdient Beachtung, nämlich die Metrikvorlesung, in der er die antike Verskunst neben der deutschen behandelte. Rückert fiel 1811, wie er später einem jüngeren Freunde erzählte,[77]) die im gleichen Jahre erschienene Streitschrift „Über den altdeutschen

Meistergesang" von Jakob Grimm in die Hand, die ihn ungemein fesselte. Nicht das Sonett, sondern, wegen des durchgehenden Reims, die Stanze in Konrad von Würzburgs „Goldener Schmiede" hielt er merkwürdigerweise für das vollkommenste Abbild der Dreiteilung, in ihr begann er deshalb einmal die Odyssee zu übersetzen; ja, er ging sogar so weit, diese Dreiteilung in seiner eigenen dichterischen Tätigkeit als Prinzip beobachten zu wollen, vielleicht, weil er in dem Dreiteilungsgesetz ein Urprinzip aller Metrik sah: dann hätten wir auch den Schlüssel für die merkwürdige Tatsache, daß er so wenig verwandte Gebiete wie antike und deutsche Metrik in einer Vorlesung verband. Gibt man diese Möglichkeit zu, so erscheint uns Rückert von neuem als Schüler der romantischen Spekulation, der das scheinbar Getrennte durch gleiche Gesetze zu einen bestrebt ist.

Man mag sich ausmalen, wie die neuen Gedanken auf seine Zuhörer wirkten, die ihm noch vom Habilitationsaktus her ein sympathisches Gedenken bewahrt hatten. Einigen jüngeren Studenten trat er näher; und wie er in seiner „markigen und massiven Größe"[78]) sie körperlich überragte, so war er, wie Schubart versichert,[79]) auch geistig der Überlegene; sie alle schauten in scheuer Bewunderung auf ihn: Göttling, der sich später als Philologe einen Ruf erwarb, Heinrich Stepf, ein Landsmann Rückerts und selbst dichterisch tätig, Karl John, der spätere Sekretär Goethes, vor allem aber Friedrich Schubart, der Rückert am ehesten ebenbürtig gewesen zu sein scheint und der sich noch als Dreiundachtzigjähriger mancher Einzelheiten aus seinem herzlichen Verkehr mit dem Dichter erinnerte.[80]) Ihm danken wir daher manchen interessanten Aufschluß über den Jenenser Aufenthalt; er erzählt z. B.,[81]) daß Rückert leicht dazu neigte, aufzubrausen, wenn er auf eine Ansicht traf, die eine ihm liebgewordene Überzeugung verletzte, dann aber, wenn die Verständigung eingetreten war, ganz der Alte war. Diese Angabe Schubarts wird gestützt durch die beiden oben zitierten Tagebuchstellen;[82]) dieser Charakterfehler war sicher eine Folge seines im Tagebuch gezeichneten Werdegangs; andererseits hat er, wie schon betont, gerade durch den Verkehr mit Schubart gelernt, fremdes Verdienst und andere Ansicht zu achten.

Wenn er später, wie uns Schubart versichert, noch immer zum schnellen Aufbrausen neigte, so mögen daran die äußeren Mißerfolge und der dadurch gesteigerte Selbstbehauptungsdrang ihr gut Teil Schuld getragen haben. Aufschluß erhalten wir von Schubart auch über Rückerts damalige Stellung zum Christentum;[83]) beide fanden sich hier zusammen in der Anschauung, daß das Christentum zwar eine menschliche Stiftung, das Große und Ewige in der christlichen Lehre aber höchster Achtung wert sei.

Innigen Anteil nahm Rückert an den dichterischen Versuchen des Freundes, zumal an dessen „Rosamunde". Auch hier begegnet sich die ethische Anschauung der beiden Genossen, wenn Schubart, aus christlich-romantischem Empfinden heraus, in seinem Drama „das Christentum in seiner Versöhnungs- und Verklärungskraft über die grauenhafte Familienpflicht der altgermanischen Blutrache" siegen läßt und Rückert dieser Tendenz durchaus zustimmt.[84])

Der lebhaft betriebene, auch für Rückert anregende Verkehr mit Schubart und den anderen Freunden mußte den jungen Gelehrten entschädigen für manche Unannehmlichkeiten, die der Beruf ihm mitbrachte. Eichstädt, der Professor der klassischen Philologie, der schon bei der Disputation seine Abneigung gegen die geistige Art des künftigen Kollegen drastisch dargetan hatte, konnte den Lehrerfolgen des jungen, grundsätzlich verschiedenen Dozenten nicht sympathisch gegenüberstehen. Das gab dann ein unerquickliches Verhältnis,[85]) dem Rückert dadurch ein Ende machte, daß er nach dem zweiten Semester seiner Privatdozententätigkeit Jena auf immer verließ. Freilich sprechen dabei auch tiefere Gründe mit; Rückert fühlte,[85]) daß es seiner zur Einsamkeit drängenden, fast scheuen Natur nicht lag, vom Katheder aus auf einen größeren Kreis zu wirken; nicht, als ob dem späteren didaktischen Dichter die Lehrgabe überhaupt versagt gewesen sei. Vielmehr hat er im kleinsten Kreise Unterweisungen gern geübt und auch in Jena, bei den gemeinsamen spanischen Studien mit Schubart, sich darin betätigt; aber diesen Unterweisungen das Intime, das Zufällige zu nehmen, das lag seiner Natur nicht; der Zwang dazu hat ihn des Erlanger Aufenhalts nicht froh werden lassen und bestimmt, seine Berliner

Lehrtätigkeit ungewöhnlich schnell aufzugeben. Bei seinem Entschluß, den Jenaer Wirkungskreis zu verlassen, mag dann auch jene Verachtung des Berufs- und Erwerbslebens als etwas Poesiefeindlichen mitgewirkt haben, die uns aus der am Eingang dieses Kapitels mitgeteilten Tagebuchstelle entgegentritt. Es ist somit ein gutes Stück jener romantischen Freude an der Ungebundenheit im Spiele, die Friedrich Schlegel im gleichen Jena nicht Fuß fassen ließ, als er 1800 sich dort als Privatdozent der Philosophie habilitierte.

Verlief die berufliche Tätigkeit erfolglos, so war dennoch der Jenenser Aufenthalt reich an dichterischen Schöpfungen, deren Wert freilich großenteils strittig ist. Hatte er bisher die dichterische Tätigkeit nur nebenher betrieben, so überfällt ihn jetzt, da er die Poesie als Lebensberuf immer deutlicher erkennt, die Schaffenslust wie ein Rausch; „wie sie (die Lyrik) aber auch mächtig in ihm war und ihn gleichsam wie ein geistiger Naturtrieb beherrschte, das zeigte sich in dem wahrhaften Bienenfleiß, mit welchem er fortwährend in der Beschäftigung mit der Versbildung lebte“ sagt Schubart von ihm einmal.[86])

Die erste poetische Frucht des Privatdozentenjahres sind die „Aprilreiseblätter“,[87]) deren Datierung durch die An gabe „1811“ der Erlanger Ausgabe gesichert ist. Sie sind als Dokumente der Weltanschauung noch wichtiger denn als dichterische Schöpfungen. Ihr Inhalt entspricht ganz den Ansichten des Dichters, die wir aus den bisher besprochenen Gedichten und den Tagebuchstellen kennen. Pessimismus und Abkehr vom Leben predigt eine Anzahl von ihnen; da sagt er:

> Ich klag': ist einer, der mir kann antworten?
> Ich klage, daß nichts ist als nicht und nichtig,
> Daß alles Leben ist wie Spreu gewichtig,
> Und alles Sein voll Mark gleich hohlen Worten (4);

die Pflanze wurzelt im Boden und windet sich doch froh in die Lüfte, der Strom ergießt sich rauschend und ist doch in feste Ufer gebannt, nur der Mensch muß unstät schweifen, bis er endlich Maß und Ziel findet (6); daß der Mensch „nicht Mangel an Gesellschaft litte“, sind ihm die Schmerzen als dauernde Begleiter mitgegeben (10); oder das Herz ist gar ein Grabmal, das die Aufschrift trägt:

Die Freude soll an mir kein Teil nicht haben,
Geflohn sein will ich von des Lebens Scherze! (27);

besonders wirkungsvollen Ausdruck findet diese Stimmung in den Sonetten 8 und 24; dort spielt die Mär herein von dem Manne, der vor einem Ungeheuer, seinem eigenen Schatten, flieht, ihm aber nicht entgehen kann, denn der Schatten ist ein Abbild des Todes; in dem zweiten Sonett wird die Hoffnung geschildert als der Betrüger, ohne den nicht die Sonne ihre Pferde anschirren, nicht der Pflüger seine Aussaat streuen würde, ein feiner Gedanke in durchweg guter, durch sprachliche Antithesen gehobener Darstellung; an die resignierte, fast asketische Haltung des Tagebuches erinnert das Sonett 11. Auch ein anderer Gedanke, die Unvereinbarkeit der Poesie mit dem Alltäglichen findet in den „Aprilreiseblättern" seinen Ausdruck:

Ich heiße Poesie, die niemals trüget.
Hinbringen will ich dich, doch nicht im Leibe;
Im Geiste führ' ich dich auf Regenbogen
In dein Arkadien; sprich', ob das dir g'nüget? (20);

daß beide unvereinbar seien und das Alltagsleben doch stets die Oberhand behalte — „der Grund der Webe, dunkle Trauer" —, lehrt in einem eigenartigen, gut durchgeführten Vergleich aus dem Weberhandwerk das fünfte Sonett; aber selbst die Poesie befriedigt nicht; oft ergreift den Dichter der göttliche Rausch des Schaffens, aber —

Der große Berg hat ein Sonett geboren! (14);

seine Abkehr von der Welt und von der Kultur — man denke an den phantastischen Plan, zu den Maroniten zu gehen! — illustriert der junge Dichter gerne dadurch, dafs er Natur und Kultur in Gegensatz bringt. „Was soll das Streben nach dem unbekannten Neuen?" fragt er; bescheiden sich der Natur anvertrauen, „umhüllt von einem einzigen wachen Traume", das ist besser (26). Wenn ihn der Freund verläßt, so flieht er zur Mutter Natur, die seine Liebe schon erwidern wird (13); dann bringt er, ganz in der Art älterer Lyrik, einen Weißen als Träger höherer Kultur zusammen mit einem Wilden, hier einem Huronen, dem seine Sympathie gilt (7). Im 17. Sonett macht sich „das kühne Menschenkind" „zum Tyrannen des Meeres". Oft nimmt seine Liebe für die Natur die Form

leidenschaftlicher Parteinahme gegen die Kultur an, so gleich im 1. Sonett, das dadurch fast programmatische Bedeutung bekommt; „ihr Menschen habt“, so meint er (15), „die ganze Natur euch untertan gemacht, Gebirge, Wogen, Luft, selbst den Blitz habt ihr unschädlich gemacht und auf der Erde, um euch selbst hinzuraffen, den irdischen Blitz und Donner erfunden“;

> Und haltet ihr euch denn noch nicht für Götter?

fragt er ironisch; „jedes Ding hat zur Selbstoffenbarung ... eine Stimme“ empfangen, das Raubtier, die Biene, der Wind, der Fels, aber erst der Mensch macht die Stimme zur hellen und dazu müssen sich ihm die anderen Dinge der Natur opfern (19); fast leidenschaftlich begehrt er mit den sprechend eingeführten Metallen dagegen auf, daß der Mensch mit „gieriger Kralle“ sie hebt; allerdings rächen sich die Metalle dadurch, daß sie den Menschen mit in die Tiefe reißen (18). Auch sonst läßt er wohl die Natur obsiegen, so im 16. Sonett:

> Frei steht Naturkraft an der Kunstwelt Ziele;

aber der Mächtigste bleibt der Mensch doch, denn

> Er ist's, der den Gedanken selbst besiegt,
> Den unsichtbaren Riesen vielgestaltig,
> Daß er gebannt auf zarten Blättern liegt (17).

Schon die Lyrik der vorangehenden Epoche wies Klänge auf, die die Hingabe an die Natur und die Verachtung der Kultur priesen, Klänge, die der Geßnerschen Hirtenflöte abgelauscht waren, aber diese leidenschaftlich—anklagende Parteinahme weist doch mehr hin auf den für Rousseau begeisterten jungen Schiller; und ich meine, unser Dichter hat dem Schwaben, dessen Gedankenlyrik ja schon früher auf ihn gewirkt hatte, seine Verehrung bezeigen wollen, wenn er in sein Sonett 20 als Zitat aus Schillers „Resignation“ den Vers aufnahm:

> Auch ich war in Arkadien geboren . . . .

Die Abneigung gegen die Welt nimmt einigemal einen aktuellen Charakter an: er ergeht sich in Anklagen gegen die eigene Zeit. Wir haben also hier Vorklänge seiner politischen Dichtung, wenn man ihren Rahmen etwas weiter spannt. In diesen Anklagen berührt er sich mit den besten Romantikern, die eben damals an der Erneuerung des deutschen

Geistes arbeiten. So ist z. B. auch das 9. Sonett zu interpretieren; der Dichter, der 1812 in sein Tagebuch schrieb: „Vom äußeren Vaterland hoff' ich jetzt nichts mehr, wenigstens glaub' ich, dazu nichts beitragen zu können. Doch die geistige Einwirkung auf dasselbe kann ich nicht aufgeben..."[88]), bedauert es schon hier, daß es ihm unmöglich ist, mit seinem Volke sich zu verständigen und darauf einzuwirken. Darum, weil die Zeit zu klein ist, schweift er, hier wiederum ein Kind der Romantik, in die Vergangenheit. Mit seiner Erinnerung zieht er sich in die alten Burgruinen zurück, die auf eine Zeit herabsehen und

Auf eine Welt, die nicht an euch kann reichen (3);

aber „weshalb in die Vergangenheit schweifen?" fragt ihn einer und er verteidigt sich, daß die Zeit „recht wenig Neues, das ein Herz kann freuen" bringt (2); und wenn er liebevoll den alten Truchseß, der ihm später in herzlicher Freundschaft verbunden war, feiert (23), so geschieht das mit der geheimen Mahnung: So war das frühere Geschlecht, werdet wie er!

Gehört schon diese Burgenstaffage zu den Requisiten der Romantik, so läßt sich deren Einfluß auch weiter genau feststellen; ich weise z. B. darauf hin, daß die Hereinbeziehung der Metalle eine Einwirkung der romantischen Anschauung bedeutet; das Geheimnisvoll-Grausige des Bergmannslebens und seine lockenden Gefahren haben manchen Dichter der Romantik, z. B. Novalis, angeregt und sind auch in Schuberts „Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften" (1808), denen Rückert um die nämliche Zeit einen Balladenstoff entlehnte, geschildert. Doch schon die Tatsache, daß Rückert den ganzen Zyklus in Sonetten abfaßte, deutet auf eine starke Beeinflussung durch die romantische Dichtung; bisher waren nur spärliche Versuche darin voraufgegangen, jetzt entstehen die Sonette gleich reihenweise; und doch lag der Höhepunkt der Kämpfe um das Sonett dazwischen: 1810 war Baggesens „Kling-Klingelalmanach" erschienen; daß Rückert mit dem Sonettenstreit wohl vertraut war, zeigt der vor Oktober 1814 entstandene ungedruckte Entwurf „Deutschlands poetische Wiedergeburt", in dem Weißer und Baggesen verspottet werden. So mußte Rückert wissen, daß er sich mit seinem Sonettenzyklus zu den Romantikern, die eben als „Klingdichter" ver-

schrien wurden, gesellte; daß er es tat, zeigt, wie er sich schon als Romantiker fühlte. Noch eines kommt hinzu: eine genauere Untersuchung zeigt, daß er bereits diesen ersten Zyklus nach den Gesetzen baut, die A. W. Schlegel als Merkmale eines guten Sonetts gefordert hatte. Die erste Forderung, in den Quartetten umschlingende Reime anzuwenden, hatte Rückert schon bisher für verbindlich gehalten, wenn er sich auch im Sonett „Belinde“ (Weimar) noch die Spielerei erlaubt hatte, im zweiten Quartett die Reimworte des ersten in umgekehrter Folge zu wiederholen; auch jetzt folgt er dem Gesetz ausnahmslos. Die Regel, daß das zweite Quartett mit einem Satzschluß abschließen müsse und nicht auf die Terzette übergreifen dürfe, befolgt er mit der einen Ausnahme des 23. Sonetts, wo er den Satzschluß in die Mitte der ersten Terzettzeile verlegt und so die dem Satzschluß unmittelbar voraufgehenden Worte „Der Ritter von der Burg“ prägnant hervorhebt.. In den Terzetten überwog seit Schlegel die Reimstellung cdc dcd, ohne deshalb gerade Gesetz zu sein; sie überwiegt — und hier zeigt sich wieder Schlegelscher Einfluß — auch bei Rückert, und nur in zehn Sonetten hat er die Reimstellung cde cde. Wie Schlegel, so gibt auch er den Sonetten weibliche Reime; freilich wird ihm ihre Bildung noch schwer; so wiegen die Formen auf -en — Verbalformen auf diese Endung und zahlreiche Pluralformen — entschieden vor; ein andermal bildet er Partizipialformen des Präsens „habend, labend, trabend“ (21) und „umfassend, lassend, prassend“ (27), die im ganzen Satzgefüge unschön wirken; im 6. Sonett bildet er „lebet, klebet, umwebet, strebet“, um der Schlegelschen Forderung zu genügen; dagegen werden die Endreime des ersten Terzetts im 11. Sonett keine Bedenken erregen — trotzdem das ganze Sonett -en-Reime hat —, da sie der Dichter geschickt durch die rhetorische Diktion des Ganzen verdeckt hat. Als viertes Kennzeichen eines guten Sonetts fordert Schlegel „hohe Sprache“. Auch dieser Forderung sucht Rückert nachzukommen, und oft gelingt ihm das auch vortrefflich, namentlich dort, wo er in biblischen Wendungen redet. So ist ein bekannter Bibelspruch dem Sonett 12 untergelegt, während Rückert ein andermal in fast prophetischen Wendungen redet (4). Sprachlich gut ist das 5. Sonett,

dagegen zeigen das 14. und 19. Sonett, wie schwer es dem Dichter wird, etwas Großes, Gewaltiges darzustellen; die Sprache des 14. Sonetts läßt sich kaum rechtfertigen; im einzelnen gibt es noch manches, was den Eindruck einer hohen Sprache nur stört; so die lästige Wiederholung des nämlichen Wortes in wenigen Zeilen (13), so die schwere Konstruktion am Schluß des 21. Sonetts, oder ein Ausdruck wie „den angeborenen Vorzug seiner Kiele“ (15) und Wörter wie „Gitter“ — in diesem Zusammenhange — (16) und „gierige Kralle“ (18); hier und da wendet er, um kurz und prägnant zu sein, antike Konstruktionen an, so „zufriedene Spule“ (5) oder „keinen Pfad, gegangen, wieder gehen“ und „kein Gesicht, gesehen, noch einmal sehen“ (25); dem Zweck, eine hohe Sprache zu schaffen, dienen auch die zahllosen, oft schwerfälligen Adjektiva und die häufigen Umschreibungen (27, 28); bemerkenswert ist es endlich, daß auch hier wieder eine Anzahl Klopstockischer Bildungen uns begegnet: „die Dichten, ins orgelnde Gebraus des Sturms“ (1), „aufhauchen, Waldgeklüfte“ (6), „glutgeaugt, schüttern“ (14), „Traue“ statt „Trauung“ (30). So ist zwar das Bestreben vorhanden, der Schlegelschen Forderung zu genügen, und einige Einzelheiten sind wohlgelungen, aber als Ganzes ist die Sprache noch viel zu ungleichmäßig. Dabei soll nicht übersehen werden, daß einige gute Bilder die Darstellung erhöhen; so das schon genannte, gut durchgeführte Gleichnis im 5. Sonett, so das vortreffliche Bild am Schlusse des 17. Sonetts; auch zwei „kosmische Bilder“ finden sich wieder: das 30. und 31. Sonett; während dem letzteren noch die Anschaulichkeit fehlt, vermag jenes, das gut erfunden und geistvoll durchgeführt ist, unsere Phantasie nachhaltig zu fesseln.

Wir mußten bisher schon darauf hinweisen, daß es dem Dichter nicht leicht wird, die Schwierigkeiten, die der strenge Bau der Sonette mit sich bringt, zu überwinden; hierher gehört noch manches, was uns anstößig erscheint: der geregelte Gang des fünffüßigen Jambus zusammen mit der streng geordneten Reimfolge verführen den Dichter oft zu sprachlich anstößiger Diktion, so „eiferig“ (2), „Trockenung“ (11), „Tagszeit habend“ (21) oder gar „Sich flügeln auf zu welchen Himmelstoren?“ (14). Dies letzte Beispiel führt uns schon zu den Anstößen, die durch den Reimzwang zu erklären sind; einiges davon

wurde schon berührt, als wir über die weiblichen Reime handelten; hierher gehört z. B. ein Satz wie

Daß er auch selbst sich werden muß zum Zügel (6)

mit den fünf aufeinanderfolgenden einsilbigen Worten; hierher gehört das häßliche „ich meine" (7), hierher das prosaische „Sie hatten keine Zeit zum Sehen über" (9) oder das unschöne „schnaube" (12); um zu „Feuers" einen Reim zu haben, bildet Rückert „Ungeheuers" statt „Ungeheures" (14); ohne Reimzwang hätte er auch auf das häßliche „Kitte" verzichtet (23); trotz dieser Freiheiten laufen außerdem noch einige unreine Reime unter: „Grüßen, Genüssen, Flüssen, Füßen" (11), „Winterfrösten, trösten" (13), „Schlafe, Ave" (29). In einigen Fällen sprengt der Dichter die regelmäßige Bildung des fünffüßigen Jambus durch zuviele Senkungen; so „steinerne" (2), „heimischen" (6), „feurige" (14). Häufig ist auch die versetzte Betonung („Grabstelle" 3; „antworten" 4; „Felseilande" 9; „Nachfunkeln", 21;), die zwar nach Fröbergs[89]) richtiger Ansicht, verständnisvoll angewandt, der Sprache etwas Wuchtiges, Schweres verleiht, hier aber noch kaum diesen Eindruck erregt.

Ein Sonett möchte ich zum Schlusse noch besonders hervorheben, das 21., in dem er zu Goethe Stellung nimmt. Noch verwirrt den jungen Dichter seine Erscheinung; er weiß nicht, ob sie Abendrot oder Morgenröte bedeutet. Aber während die Jugendlyrik bisher nur eine flüchtige Spur des Goetheschen Einflusses aufwies, beginnt er sich jetzt mit dem überragenden Genius auseinanderzusetzen und ihm, wie wir sahen, auch persönlich näherzutreten. Gerade Jena, wo er in der nächsten Nähe der Goetheschen Sphäre weilte, mußte ihn dazu anregen. Mit Schubart besuchte er häufiger das von Goethe geleitete Weimarer Theater[90]), ihn bestimmte er auch, seine „Rosamunde" an Goethe zu senden[91]), wie er selbst ihm seine Dissertation geschickt hatte; und noch vor dem Abschied von Jena macht er sich mit Goethes Freunde Knebel bekannt und erneuert am 22. Dezember 1812 sein Andenken bei Knebel durch Übersendung einiger Sonette[92]), und Knebel empfiehlt seinerseits am 7. November 1814 Goethen die „geharnischten Sonette", in denen „trefflicher Humor und wahre Originalität" stecke, ohne aber bei Goethe Anklang zu finden.[93]) Daß Rückert

schon 1811 der Goethenachfolge würdig war, zeigt ein Sonett, das Beyer mitgeteilt und mit Recht ins Jahr 1811 versetzt hat[94]) und in dem Rückert mit gewichtigen Worten gegen die „Afterdichter" losgeht; aber, wie betont, noch war die Zeit nicht gekommen, da er sich ganz dem Goetheschen Einfluß hingab. Wir werden sehen, daß er zunächst metrisch von ihm lernt; später, 1813, macht er seine erneute Bekanntschaft und läßt sich von seiner Jugendlyrik und vermutlich auch dem „Faust" anregen. Aber erst in den folgenden Jahren erschließt sich ihm der ganze Zauber Goethescher Dichtkunst.

Mit dieser Aussicht scheiden wir von den „Aprilreiseblättern"; sie sind zwar großenteils nur das Stammeln des Dichters in einer für ihn neuen Sprache; aber als Zeugnisse seiner Weltanschauung erregen sie doch Interesse und deshalb, weil sich auch an ihnen wieder des Dichters starker Drang zur Gedankenlyrik zeigt. —

Wiesen schon die „Aprilreiseblätter" einen romantischen Einfluß auf, so noch mehr die meisten der Jugenddramen, deren Dichtung Rückert jetzt beginnt, obgleich er schon in Jena seine mangelnde Begabung einsieht. Zu Schubart sagte er scherzhaft, „er könne seine dramatischen Personen gar nicht beherrschen, könne sie nicht zurückhalten, daß sie nicht immer wieder anfingen zu singen";[95]) was trieb ihn dann zum Drama? Edgar Groß[96]) meint, es sei ein kraftgenialer Zug gewesen, der ihn dazu getrieben habe, um so mehr, als er mit dem Entsagungsprogramm nicht viel habe anfangen können; ich gebe zu, daß der im Tagebuch niedergelegte Wursch, sein Volk geistig zu beeinflussen, einige Verwandschaft hat mit der Absicht, von der Bühne aus auf größere Massen zu wirken; doch darüber hinaus glaube ich nicht, daß ein innerer Drang den jungen Dichter zum Drama trieb, wenigstens nicht im Jahre 1811, wo die ersten Versuche stattfanden und gleichzeitig die Resignation am höchsten war. Ich halte vielmehr dafür, daß es ausschließlich Einflüsse literarischer Art sind, die ihn zu dramatischen Versuchen bestimmen: einmal der häufige Besuch des Weimarer Theaters, den uns Schubart[97]) bezeugt, und dann vor allem die Bekanntschaft mit Calderon.

Mit den Anschauungen der Romantik übernimmt Rückert in Jena ihre Ideale: Shakespeare und Calderon stehen ihm,

wie eine Briefstelle an Schubart[98]) zeigt, dort am höchsten; auf Shakespeare, Calderon und ihren Übersetzer Schlegel machte Rückert drei leider verlorene Sonette;[99]) aus Schlegels Übersetzung hatten Rückert und Schubart bisher Shakespeare und Calderon kennen gelernt; jetzt befassen sie sich, wie der Freund berichtet,[100]) nach eigenem Geständnis angeregt durch romantische Poesie, mit den Originalen; durch die Lektüre von Cervantes' „Numancia" führt Rückert den Freund in das Spanische ein und dieser hinwiederum macht ihn mit Petrarcas Sonetten bekannt; auch Ariost scheint Rückert damals vertraut geworden zu sein, wie ein Brief an die Hofrätin Berger[101]) verrät. Sicher ist es auch, daß Rückert Calderons Wirkung von der Bühne herab an sich empfand, denn 1811 wurde als erstes Calderonisches Drama „Der standhafte Prinz" in Weimar aufgeführt,[102]) und von dem Eindruck, den „Das Leben ein Traum" bei einer Aufführung in Weimar auf ihn machte, schrieb er selbst an Schubart: „Ich war so begeistert, daß ich über eine halbe Stunde nach dem Theater im Park herumstürmte und Reime deklamierte. Auch hat es mir ein (fast geistliches) Lied eingeflößt, das ich Ihnen schicken würde, wenn nicht leider die letzten Strophen fehlten." Die Idee dieses Dramas ist es denn auch, die nach seinem eigenen Geständnis das erste dramatische Produkt, „Schloß Rauneck" beeinflußte.[103])

Die Ausführung der fragmentarischen ersten Fassung als „Schattenspiel" fällt in den Sommer 1811 (wie eine Aufschrift besagt), die zweite Fassung als „Trauerspiel" in den März 1812 (nach der gleichen Quelle). Über die aus Calderons „Leben ein Traum" geschöpfte Idee der Werkchen hat sich Rückert selbst geäußert; er schreibt in sein Tagebuch: „Das Schloß Rauneck macht das menschliche Leben zum Schattenleben und das ewig unbefriedigbare Sehnen der Liebe zwischen dem Schatten des Fräuleins und des Hirten ist sein Porträt",[104]) und über die Idee sowohl, wie über die äußere Veranlassung berichtet Rückert in der in flüssigen Oktaven geschriebenen Zueignung zum Trauerspiel Rauneck: in einem Herbste (1811?) haben der Bruder, dem das Werkchen gewidmet ist, und der Dichter gemeinsam den Zug der Bewohner des Baunachsgrundes zur Ruine Rauneck mitgemacht; sie haben gesehen,

wie sich, wenn auch nur für einen Tag, neues Leben in den Ruinen entfaltete; da ist ein Kauz, unmutig über das „Lustgetümmel", aufgeflogen, „als gält's zu richten alt und neue Zeiten";

Da kam in meiner Seele Schoß gestiegen
Ein Schattenbild von Liebe, Tod und Leben;

dieses Schattenbild hat nun langsam Form gewonnen, wenn es auch nicht ausgereift ist; als Denkmal der Erinnerung schickt er es dem Bruder:

Nur halbvernehmlich kann von dem es lallen,
Was, wie durch Nebel, meine Blicke schauten.
Vom Totenleben, von der Grüfte Schauern,
Voll blassem Lächeln, voll von stillem Trauern,

doch soll der Bruder die Dichtung an der gleichen Stelle verbrennen, wo sie entstand, auf dem moosigen Herde in der Hütte von Rauneck:

Wo es entstand, laß' es in Glut vergehen;
Daß, wenn mit kühlem Abendwind verbündet,
Dort um ihr Grab die alten Geister wehen,
Es sich in ihren duftgen Hauch verschlinge
Und wallend ihnen sich zum Opfer bringe.

Soweit über die Entstehung und Idee des „Rauneck"; nun zu den Dramen selbst, und zwar zunächst zur ersten Fassung, dem „Schattenspiel Rauneck".[105])

Das Spiel beginnt mit einem Monolog des Hirten von Frickendorf, der hier auf die denkbar einfachste Weise über Zeit, Ort und Person Auskunft gibt:

Ich bin von Frickendorf der arme Hirt,
Das Lämmlein such' ich, das sich hier verirrt.[106])

Aus seiner Rede erfahren wir nun, daß der Hirt einem Lämmchen nachgeht, das dem Herrn Vogt gehört; dabei kommt er an den Berg, auf dem, wie das am Boden verstreute Geröll beweist, einst die alte Ritterburg gestanden hat; jetzt ziehen dort, wie die Dörfler erzählen, die Geister um; zwar hat der Hirt schon manches hier gesehen, den Märker, der den Grenzstein falsch gesetzt und der Witwe Erbe vertan hat, wofür er im Sumpf als Irrlicht wandern muß, den Reiter, der ohne Kopf auf dem Pferde mit luftigem Geschwader am Hochgericht vorbeizieht;[107]) dennoch packt es ihn jetzt, da es auf Mitternacht zugeht. Wenn er doch nur das Lamm finden könnte! Da schlägts elf, die Zeit, wo die Geister umgehen und es im Walde ungemütlich wird; schauerlich tönt aus dem Tale die Glocke

herauf. Gerade will er die nutzlose Jagd auf das Lamm aufgegeben, als ihm aus dem Walde ein lautes „Hu! Hu!“ entgegentönt. Der Hirt deutet das als den Zorn der Ritter, die den Kauzen so rufen lassen, weil er ihrem Bereich zu nahe bleibt. So entschließt er sich zur Rückkehr; doch zuerst schildert er in einer selbständigen romanzenartigen Einlage eine Vision, die sich ihm jetzt eben aufdrängt: Die Ritter ziehen im Gepränge zur Burg Rauneck zum Turnier; auf hohem Söller winkt die Schar der Jungfrauen, namentlich eine tritt hervor und neigt sich lächelnd, man weiß nicht, ob zu den Rittern oder zu dem Schäfer, der fern im Busch steht und sehnsüchtig heraufschaut. An diese Vision knüpft der Hirt eine Betrachtung an über den Schäfer von Rauneck, der einstmals hier hoher Minne hat pflegen wollen und jetzt als Geist mit seiner Herde im Walde einherzieht. Mit dem Hinweis darauf, daß so das Lamm ja Gespielen genug habe, zieht sich der Hirt zurück. Doch er kehrt noch einmal um und rät dem Lamm, es solle die blecherne Glocke am Halse nicht verlieren, sonst habe er, der Hirt, beim Vogt Unannehmlichkeiten:

Sonst fühl' ich, ach, des Herren Vogtes Stöcklein
In lautem Takt auf meinem Buckel springen.

Diese letzte Mahnung wird häufig von lautem „Trarah!“, das aus dem Walde dringt, unterbrochen. Und jetzt erscheint das ganze Geisterturnier; vom Turme ruft der Wächter:

Trarah!
Trarah! —rarah! —rarah!
Die Zeit ist da!
Der Streit ist nah!
Trarah!
Trarah! —rarah! —rarah!

Getümmel bricht los, Schattenzüge erscheinen:

Ritter! Ritter!
Knappen! Knappen!
Rosse! Rosse!
Wappen! Wappen!
Herbei von dort und von hier!
Herbei, herbei zum Turnier!
Ho! ho!
Wo? wo?
Wo gehet ihr?
Wo stehet ihr?
Wo wehet ihr
Im Wind?
Wo reitet ihr?
Wo schreitet ihr?
Wo gleitet ihr
Geschwind?

Herbei all, all!
Im Waffenschall!
In Schloß und Wall
  Gesind'!
Herbei, herbei
  Im Wind!

Zwei Knappen erscheinen und führen zwei Pferde am Zaum; sie halten Zwiesprache über das Woher? und Weshalb? und reden derb über das Turnier. Der erste Knappe wünscht:

O wenn ich doch auch erst ein Rittersmann wär'.
Der Rittersmann zieht in den Kampf hinein,
Das arme Knäpplein muß hinterdrein;
Der Rittersmann führt heim die Braut,
Das arme Knäpplein umsonst zuschaut.

Solche Verse sind, ebenso wie die vorhergehenden Schattenzüge, herzlich unbedeutend; aber sie zeigen dafür einen starken Einfluß der Romantik, dort der Schauer-, hier der Ritterromantik, vielleicht gar schon Fouqués, der uns bald noch häufiger begegnet; noch sei einiges zur Metrik gesagt: Der Eingangsmonolog ist in fünffüßigen Jamben gehalten, die, wie auch bei Calderon, bald in Reimpaaren, bald gekreuzt gereimt sind; die Romanze ist ebenfalls in fünffüßigen Jamben gehalten, und zwar in Strophen von je drei gleichreimenden Versen; die Turnierszene besteht, wie aus den Proben schon hervorging, aus jambischen und trochäischen Kurzversen; die Knappenszene zeigt bald Kurzverse (— ◡ ◡ —; ◡ — ◡ —), bald längere Verse aus Daktylen und Trochäen.

Die nächste Szene verlegt der Dichter ins Nest der alten Kauzen; wie die Romantik, an uralte Volksbräuche anknüpfend, vor allem den Vogel symbolisch verwertete, so macht auch Rückert den Kauz, der ja nach einem weitverbreiteten Volksglauben der Leichenvogel ist, zum Träger seiner pessimistischen Gedanken. In dieser kurzen Szene spricht der Kauz in Versen, die, wenigstens zu Anfang, an Kinderreime des Wunderhorns anklingen:

Hu! hu!
Du alter Bruder Kauz,
Wo hast du deine Schnauz'?
Wo hast du deinen Kopf,
Du alter Bruder Tropf?
Dem alten Kauz es sag',
Ist Nacht denn, oder Tag?
Es scheint wie Sonnenlicht
Und blend't den Kauz doch nicht:
Es klingt wie Jagdgeschrei
Und macht den Kauz nicht scheu.
Ist's dort ein Menschenvolk?
Ist's eine Regenwolk'?

Du alter Murrkopf du!
Was sagst denn du dazu?
Hu! hu!
Hu! hu!

Hier klafft im Original eine Lücke.

Später sehen wir dann eine Szene zwischen dem alten und dem jungen Ritter, über denen der alte und junge Kauz sitzen. Ohne die Handlung zu fördern, bedeutet sie lediglich eine lyrische Einlage. Der alte Ritter feuert sein Roß an — hier sind helle a- o- und au-Vokale bevorzugt; darauf spricht der alte Kauz von Gruft und Moderduft — dumpfe u-Vokale verstärken das Grauen; auch der junge Ritter spornt sein Pferd an — hier weichen die Worte mit hellen Vokalen gegen Schluß denen mit dumpfen; der junge Kauz wiederholt die Verse des alten Kauzes; die Szene ist also ganz symmetrisch gebaut und klanglich gut berechnet; das Metrum sind jambische ein- und zweifüßige Verse; nun folgt eine Zwiesprache zwischen dem alten und jungen Ritter, in der sie ihr Grauen schildern; der Dialog ist fast ganz stichomythisch und zeigt einen auffallend starken Parallelismus der einzelnen Verse, eine Eigenart, die der Dichter wohl bei Calderon fand:

Alter Ritter: Hörst dus in den Lüften ächzen?
Junger Ritter: Hörst dus flüstern in den Winden?
Alter Ritter: Hörst du, wie von Tod sie krächzen?
Junger Ritter: Hörst du, wie sie Ruhe künden?
Alter Ritter: Hu! des Mordes Lanzen blinken!
Junger Ritter: Ha! es wehn des Todes Schwingen!
Alter Ritter: Ach! sie dürsten, Blut zu trinken!
Junger Ritter: O, sie wollen Frieden bringen!
Alter Ritter: In des Moders dunkeln Schatten
Soll des Kampfes Lust ermatten.
Junger Ritter: In des Todes stillem Wehen
Soll des Lebens Sturm zergehen.

Und dann wiederholt jeder die Schlußworte von Versen, teils aus diesem Dialoge, teils aus der vorhergehenden Partie:

Alter Ritter: Dunkle Schatten!
Junger Ritter: Stilles Wehen!
Alter Ritter: Lustermatten!
Junger Ritter: Sturmzergehen!
Alter Ritter: Auf im Lauf!
Junger Ritter: Zu in Ruh!
Beide: Allzugleich dem Grabe zu!

Wies die frühere Szene als Metrum dreifüßige Jamben auf, so treffen wir hier zum ersten Male auf vierfüßige Trochäen, den Hauptvers mancher Calderonischer Stücke, den Rückert in der Folge mit besonderer Vorliebe verwendet.

In der nächsten Szene rufen die Kauzen ihre Freunde und Brüder auf zur Totenklage für die beiden Ritter und knüpfen daran, teils aus-

drücklich, teils mit gewollt dunklen und gewundenen Worten, die Lehre, daß das Leben ein Traum sei, — die ja eben Rückerts Ansicht war:

Weh! weh! der armen Schar,
Die sein wird, ist und war,
Ist, war und sein es wird,
In dunklem Wahn verirrt,
Von Nächten eingehüllt,
Ihr Wollen nie gestillt,
Getrieben ab und auf
In ewig irrem Lauf,
Nun in die düstere Gruft,
Nun in die Himmelsluft,
O sagt mir's, wenn ihr's wißt,
Was denn ihr Leben ist?
Ist es ein Nebeltraum?
Ist es ein Wellenschaum?
Ist es ein Schattenspiel?
Ist es ein Dunstgewühl?
. . . .
Ein schneller Schatten ist's
Und in die Schatten fließt's
Herauf aus Schatten steigt's
Und in die Schatten neigt's.
Und ist's ans End' gebracht,
So sieht sich's an und lacht
Und sieht mit Blicken klar,
Daß nur ein Nichts es war usw.

Das erste der zugehörigen Fragmente enthält zwei an je einen Ritter (oder Knappen?) verteilte Liedchen, die von Erlebnissen mit einem „Dirnlein jung“ und einem „hüpfenden Mägdelein“ erzählen, keck im Tone, wie sie Rückert schon früher und auch bald darauf wieder liebte, leicht, aber spielerisch in der Formgebung, in der Metrik Daktylen mit Auftakt. Auch hier spielt das Grausige hinein: das Mägdlein des ersten hat ein blaues und ein braunes Auge und das Herz auf der rechten Seite und der zweite findet im Bett seiner Liebsten das Kauzennest. Das ist die einzige Beziehung zum Schattenspiel. Ein kurzer, noch folgender Dialog ist im Zusammenhang nicht zu erklären. Das zweite Fragment umfaßt nur wenige Zeilen und zeigt wieder den starken Parallelismus bei den einzelnen übrigens stichomythischen Versen, ist im übrigen aber auch nicht zu erklären.

Einige Einzelheiten mögen noch hier angemerkt werden. Als hübsches Bild erwähne ich:

Die Wolken hangen wie ein schwarzes Tuch,
Und von den Sternen will's mir gar bedünken,
Als trauten sie vor Furcht nicht recht zu blinken.

Die Mittel, mit denen Rückert die schaurig-romantische Stimmung im Eingangsmonolog hervorzubringen sucht, zeigen, daß er das romantische Handwerkszeug schon recht gut zu handhaben weiß:

> Was ist's? Die Lüfte rauschen durch's Gesträuch,
> Ihr Rauschen ist geheimen Stimmen gleich,
> Als ob sie in den Stein hinunterriefen:
> Ihr Alten, steigt herauf aus euren Tiefen.

Und ferner:

> He Wetterlamm! He Glöcklein, gibst du Kunde?
> Die Glocke hör ich, aber fern im Grunde;
> Vom Kirchenturm herauf die Glocke schlägt,
> Daß Grausen sich in allen Gliedern regt.
> Elf! Nun helf Gott, ja, ja, das sind die Zeiten,
> Daß man zur Lust allein im Wald mag schreiten,
> Das ist die Stunde, wo ein Wicht mag bleiben,
> Will er mit Geistern nächtlich Kurzweil treiben;

und wenn dann der dumpfe Ruf des Kauzen ertönt, so soll auch das der Stimmung dienen. — Die obengenannte Romanze von Rauneck steht ganz selbständig in dem Gefüge des Monologs; unvermittelt beginnt sie:

> Was woget für ein Klang in hoher Luft?
> Was schlingt sich um den Blick für goldner Duft?
> Welch alte Herrlichkeit steigt aus der Gruft?

und auch metrisch löst sie sich aus dem Ganzen. Sie ist vielleicht der älteste Kern, um den sich das Schattenspiel herumgelegt hat.

Der fragmentarische Charakter des dramatischen Erstlingswerkes verbietet uns ein allzu eingehendes Urteil darüber. Nur einiges sei hervorgehoben. Das ist einmal der ganz und gar lyrische Charakter des Werkchens, der schon aus den mitgeteilten Proben hervorleuchtet. Gehoben wird er durch die oft wechselnde Metrik, die im Gegensatz zu der recht einförmigen Metrik der früheren Jugenddichtung angenehm auffällt. Insbesondere sind die zahlreichen Kurzverse neu, die von jetzt an ein stehendes Requisit namentlich der Jugendlyrik werden; sie bedingen einen großen Reimreichtum, doch der Schwierigkeiten, die daraus erwachsen, wird der Dichter im allgemeinen Herr; auf den oft vorwaltenden Formalismus bei der Gestaltung des Dialogs, ein Erbstück Calderons, machten wir schon aufmerksam; verstärkt wird er uns in den folgenden Dramen noch begegnen. Die Einfachheit der Exposition läßt sich bei einem Schattenspiel als durch den Stil gefordert wohl verteidigen.

Hält sich das Schattenspiel fast ganz in der phantastischen Sphäre, so haben wir im „Trauerspiel Rauneck“, der zweiten Fassung, schon festeren Boden unter den Füßen; einmal deshalb, weil statt der Schattenzüge und der schattenhaften Gestalten ein wirkliches Ritterspiel stattfindet, das episodenhafte Szenen, wie sie der Schattenspielentwurf noch aufweist, möglichst vermeidet; dann auch, weil das symbolische Kauzenpaar, das im Schattenspiel eine Rolle spielt, hier fehlt; und endlich, weil zwei aus der Wirklichkeit gegriffene Szenen das Ritterspiel umrahmen; wir dürfen das um so mehr behaupten, als das Stück offenbar noch völlig erhalten ist.

Das Jägermädel hat ihre beiden Liebhaber, um sich über sie lustig zu machen, gleichzeitig in die Ruinen der alten Burg Rauneck hinbestellt, wo das Stück zu Beginn nächtlicherweile spielt. Mit einem kurzen Monolog, der sich deutlich in drei Strophen zu vier Zeilen gliedert — als Verse sind vierfüßige Jamben gewählt —, tritt der erste Jäger ein und sucht das „kecke Mädel“; ähnlich kommt gleich darauf der zweite Jäger mit einem Monolog, der metrisch mit dem ersten genau übereinstimmt und ihm inhaltlich und sprachlich stark verwandt ist. Jeder von ihnen begibt sich in die Burgruine. Nun erscheint das Jägermädel; sie legt ihren Plan dar, beide, die sie zum Stelldichein bestellt hat, abfahren zu lassen, und geht auch in die Burgruine hinein. Sogleich erscheint der erste Jäger wieder — hier verdrängt vorläufig der von Calderon entliehene vierfüßige Trochäus das frühere Versmaß —; ihn graut's in den Ruinen, wo er das Mädel nicht gefunden hat; dann stürzt auch der zweite Jäger hinaus; er hat gesehen, wie's lebendig geworden ist in den Ruinen, wie es geglitzert hat, wie das Schloß von selbst wieder aufgebaut ist. Lieber will er auf das Mädel verzichten als das länger mit ansehen; er geht ab. Da schlägt es zwölf; gleichzeitig ruft eine Stimme im Walde:

Gebt acht!
Jetzt schlägt die Mitternacht!
Erwacht! Erwacht!
Erwacht!

Jetzt melden sich einzelne Stimmen:

Hu! hu!
Ho! ho!
Wu? Wu?
Wo? wo?
Wir kommen, oh, oh!
Oh! Oh!
Ah! Ah!
So! So!
Sa! Sa!

Wir kommen, ja, ja!
Wir sind ja schon nah,
Wir sind ja schon da!

Nun erfolgt der „Marsch der Schattenzüge“:

Wo reitet ihr . . . . .,

mit denselben Worten also, die schon das Schattenspiel kannte; das Ganze, dichterisch ungemein bedenklich, ist doch recht bezeichnend dafür, wie sehr der Dichter auch noch für das Trauerspiel der schauerromantischen Aufmachung bedarf.

Im folgenden werden wir nun Zeugen des Schauspiels, dessen Beginn den zweiten Jäger erschreckt und vertrieben hatte.

Die Szene verwandelt sich in den Burgsaal; von hier ab ändert sich auch wiederum das Metrum: es treten fünffüßige Jamben in Reimpaaren auf, die der Dichter bei Calderon fand. Sechs Ritter sind auf Ranneck eingetroffen, um sich um die Hand des schönen Fräuleins Adelgunde zu bewerben; als siebenter tritt zu ihnen der „schwarze Ritter“, der wahrscheinlich sein Dasein der gleichnamigen Figur aus Schillers „Jungfrau“ verdankt, was ich unten noch näher erhärten werde; er tritt zu den übrigen sechs Bewerbern als ihrer aller Herrscher, wie er behauptet; damit erregt er natürlich starken Unmut; zu dessen Vertretern machen sich die Ritter Stumm und Taub, bei denen wohl Shakespeare Pate gestanden hat:

Stumm: Daß uns der Poltrer das zu bieten wagt!
Taub: He, sagt mir doch, was hat er denn gesagt?
Stumm: Verlorst du so zur rechten Zeit die Ohren?
Taub: Hast du zur Unzeit so das Maul verloren?
Stumm: St! laut zu reden, haß ich bis zum Tode.
Taub: Wa? Leis' zu hören war nicht meine Mode.

Ein Herold verkündet nun, daß Fräulein Adelgunde sie willkommen heiße, doch gleichzeitig die Bedingungen verkünden lasse, unter denen allein sie sich jemandem in Liebe ergeben wolle:

Wer sie von hohem Rosse niederringt,
Der hält die Braut im Brautgemach umringt.

Wer sie freien wolle, müsse mit ihr kämpfen auf Tod und Leben. In den letzten Woeten der Ankündigung durch den Herold verläßt der Dichter plötzlich den Boden des Dramatischen und fällt in den Balladenton und die Balladentechnik; dort heißt es:

Und wie der Herold schweigend sich verneigt,
Gleich nach dem Boten sich die Herrin zeigt,
Gleich wie der Morgenstern sich muß verdunkeln
Wenn hoch die Sonne am Himmel will entfunkeln.

Adelgunde erscheint, von den Rittern mit Staunen und Bewunderung begrüßt. Sie bewillkommnet die Ritter und wiederholt kurz die Bedingungen des Kampfes:

Der Tod bezwingt den, der mich nicht bezwungen;
Wer mich bezwingt, der halte mich umschlungen
Und ruh auf meinem Brautbett sanft und weich
In meinem Schoß — wer aber ists von euch?

Die Antwort, die Ritter Stumm und Taub geben, zeigt, namentlich in ihrem anscheinend vorhandenen erotischen Nebensinn, Shakespearesche Färbung:

Stumm: Hm, ob sie denn so gar unbändig ringt,
Wenn sie ein Mann am rechten Fleck umschlingt?
Taub: Meinthalben, ei, ich hab auch meine Spitzen,
Die ich in solchem Kampf noch weiß zu nützen.

Adelgunde tritt nun an jeden Ritter einzeln heran und fragt nach seinem Namen und später noch nach seinem Wunsch, ihn warnend und verspottend; diese Szene ist, zumal in der überlangen, unnötigen Ausspinnung, zur Charakteristik des um Geistesblitze nie verlegenen, namentlich aber Wortspielereien und -künsteleien liebenden Dichters hochinteressant; seine Neigung dazu tritt um so stärker hervor, als er das ganze Frage- und Antwortspiel trotz des Undramatischen, das es in sich birgt, zweimal abrollt; daß hier wieder Calderons Kunst nachwirkt, macht ein Vergleich mit Werken des Spaniers sehr wahrscheinlich:[108])

Adelgunde (zum 1. Ritter):
Wer bist du mit dem ernsten Angesicht?
1. Ritter: Kennst du den Ritter von den Löwen nicht?
Adelgunde: Du bist ein Löw', wie deine Zunge spricht.
(Zum 2. Ritter):
Wer bist du mit der Waffen hellem Schein?
2. Ritter: Der blanke Ritter von dem Sonnenstein.
Adelgunde: Ei, Freund, dein Leibrock sitzt dir wirklich fein!
(Zum 3. Ritter):
Wer bist du, der nicht beugen kann den Nacken?
3. Ritter: Der Ritter bin ich von den hohen Zacken.
Adelgunde: Du scheinst im Kampf wohl deinen Mann zu packen!
(Zum 4. Ritter):
Wer bist du, stehend in so schönen Züchten?
4. Ritter: Ich bin der Ritter von den stillen Fichten.
Adelgunde: Den stillen Ritter soll man schmähn mit nichten!
(Zum 5. Ritter):
Wer bist du, so mit Adel angetan?
5. Ritter: Der Ritter bin ich von dem feur'gen Hahn.[109])
Adelgunde: Du fliegst, dem Adler gleich, zur Sonnenbahn!
(Zum 6. Ritter):
Und wer bist du mit klingendhellem Gange?
6. Ritter: Der junge Ritter von der goldnen Spange.
Adelgunde: Ganz recht! Trägst du dein blinkend Schwert schon lange?
(Zum Herold):
Auf Herold ruf zum Kampf mit lautem Klange.

Herold:	Ich ruf' des Kampfes erstes Aufgebot!
	Ihr Ritter, rüstet euch zu Sieg und Tod!
Adelgunde:	Ihr edlen Herren, laßts euch nicht verdrießen.
	Die Braut wird euch noch einmal hören müssen.
	(Zum 1. Ritter):
	Mein Löwe, sprich, was ist es, was dich lüstet?
1. Ritter:	Der Jungfrau Handschlag, die so stolz sich brüstet.
Adelgunde:	Die Hand der Jungfrau ist zum Schlag gerüstet.
	(Zum 2. Ritter):
	Was willst hier finden du, mein blanker Geck?
2. Ritter:	Süß Lager auf der Veste Raueneck.
Adelgunde:	Hart Lager soll es sein auf rauhem Eck.
	(Zum 3. Ritter):
	Was, Zacken, wollt ihr stürmen in mein Dach?
3. Ritter:	Erstürmen wollen wir dein Brautgemach.
Adelgunde:	Mein Stürmer, diesmal mit der Braut gemach.
	(Zum 4. Ritter):
	Wonach, mein Stiller, ist dein Blick gericht?
4. Ritter:	Allein nach deinem klaren Angesicht.
Adelgunde:	Und ewig nimmer nach des Himmels Licht.
	(Zum 5. Ritter):
	Mein feur'ger Hahn, was kommst du hier zu wecken?
5. Ritter:	Streitkraft dem Mann, der hohen Feinde Schrecken.
Adelgunde:	Gib acht, es wird ein böser Kauz dich necken.
	(Zum 6. Ritter):
	Was, Goldner, willst du küssen mit dem Munde?
6. Ritter:	Mein süßes Fräulein nennt sich Adelgunde.
Adelgunde:	Den Boden sollst du küssen mir zur Stunde.

Nur einer ist es, der schon jetzt dem Fräulein stärker und selbstbewußter entgegenzutreten wagt, der schwarze Ritter. In einer längeren Rede droht er ihr seine Strafe an dafür, daß sie aus dem Kreis der Weiblichkeit herausgetreten sei und nach männlichen Lorbeeren trachte. Eine ähnliche Sendung fällt auch dem schwarzen Ritter in Schillers „Jungfrau" zu, und so mag es leicht kommen, daß Rückerts Verse hier Schillersche Farbe annehmen:

> Hör an und schweig, lang hast du Zeit zu klagen;
> Du hast des Weibes, das du warst, vergessen,
> Du hast dich überstolzer Tat vermessen,
> Daß bis durch meiner Veste dreifach Tor
> Der Ruf zerfleischend traf mein starres Ohr.

Aber der schwarze Ritter macht keinen Eindruck auf das Fräulein: der Herold ruft zum letzten Male zum Kampf.

Die nächste kurze Szene führt uns in den Wald; der Schäfer, der das Fräulein liebt, zieht den Rittern zum Turnier nach und bedauert, daß er nicht selbst dabei sein dürfe.

Dann führt uns der Dichter auf den Söller der Burg Rauneck; hier erfahren wir nach Art der Teichoskopie aus dem Munde der Mägde den

ganzen weiteren Hergang. Die Führerin der Mägde fordert Rina und Dina — man beachte die gesuchte Ähnlichkeit in der Namengebung — auf, die eine nach Norden, die andere nach Süden zu schauen. Dieses kurze Wechselgespräch ist wegen des schematischen Baus sehr bezeichnend:

Führerin: Du, Rina, mit den Blicken nebelgrau,
Erheb dich zu jenem Wall und schau!
Rina: Gestemmet steht mein Fuß auf hoher Wacht,
Mein Antlitz schaut hinaus gen Mitternacht.

und genau entsprechend:

Führerin: Du, Dina, mit den Blicken himmelblau,
Beflügle dich zu jenem Rand und schau!
Dina: Gehoben sind die Arme, die nie müden,
Gehoben ist mein Aug und schaut gen Süden.

und später:

Führerin: Was, Rina, siehst du dort auf hohem Ort?
Rina: In Wetterwolken seh ich nahn den Mord.
Führerin: Was, Dina, siehest du vom hohen Plan?
Dina: Ich seh in Rosenlicht die Liebe nahn.

Und dann berichten beide in längeren Reden und in stets einander entsprechenden Versen und Wendungen die eine, Rina, über den Verlauf des Freierkampfes, die andere, Dina, über das Verhalten des Schäfers, der in einem nahen Gebüsche seine Herde weidet und dem Kampfe bange folgt. So liebt auch Calderon, auf den wir immer wieder zurückkommen müssen, seinen Personen eine gleiche Anzahl von Versen in den Mund zu legen und diese mit Rücksicht aufeinander zu stilisieren. Einer solchen gebundenen Komposition wohnt leicht ein starkes lyrisches Element inne, und dies mag Rückert besonders angesprochen haben; den lyrischen Charakter unterstreicht Rückert noch dadurch, daß er die Schar der Mägde jeweils zu Gesang einen kurzen Reigentanz aufführen läßt, der den Bericht unterbricht und während dessen gleichzeitig in je zwei symmetrischen Versen das eben Gehörte kurz wiederholt wird. So erfahren wir also aus dem Munde der Mägde den Bericht über die Kämpfe; nun hat der junge Dichter keineswegs genug an den Kämpfen mit den vorgeführten sieben Rittern; zunächst trifft die Jungfrau mit einem vollen Dutzend anderer Ritter zusammen; zu dieser schleppenden Anhäufung der Kämpfe mag Rückert das Bedürfnis nach Steigerung verleitet haben: das erste Dutzend uns gleichgültiger Ritter wird kurz abgetan, keiner näher beschrieben, der ganzen Schar werden nur wenige Worte gewidmet, ihr Tod fast allzukurz beschrieben; dann kommen die sechs uns schon bekannten Ritter; sie werden uns einzeln mit je zwei Versen ins Gedächtnis zurückgerufen, je eine Zeile wird jedem ihrer Pferde gewidmet und dessen Farbe — jedes hat eine andere — beschrieben; endlich erscheint allein der schwarze Ritter, dessen Auftreten und Kampf eine längere Schilderung erheischt; so er-

scheint die undramatische Anhäufung der Kampfeskandidaten halbwegs erklärlich.

Die Kämpfe werden sämtlich für die Jungfrau entschieden; wie wenig aber der junge Dichter von dramatischer Technik weiß, verrät die Schilderung des Ausgangs der Kämpfe; bei dem Kampfe der ersten zwölf Ritter widmet Rina den zwölf Niederlagen mit tödlichem Ausgang insgesamt zwölf aufeinanderfolgende Zeilen, jeder Niederlage eine; der Dichter hat nicht erkannt, wie unnatürlich das ist; beim Kampf der sechs Ritter folgen der ausgedehnten Beschreibung der Ritter und ihrer Pferde folgende lakonische Zeilen:

So ziehn sie vor die hohe Siegerin
Und stürzen als ihr Opfer freudig hin,
Und wie sie sinken an den Boden jach,
Entquillt sechs Busen nur ein einfach Ach!

Besser gelungen ist die Beschreibung des Kampfes mit dem schwarzen Ritter; dreimal wagt er den Angriff, dreimal wird er in den Sand gestreckt und räumt schließlich ingrimmig den Kampfplatz; der Schäfer schaut indessen bange dem Kampfe zu, fühlt sich aber nach jedem Siege Adelgundes mehr erleichtert.

Nun folgt eine Liebesszene zwischen dem Fräulein und dem Schäfer; auch hier tritt das formale Element stark hervor, wenn auch, des durchgängig lyrischen Charakters wegen, viel weniger störend. Jedes spricht nur kurz, und zwar erhält der eine jeweils die gleiche Versanzahl zugemessen, wie der andere; auch sprachlich ist ein weitgehender Parallelismus angestrebt. Einzelne Wendungen der Sprache erinnern schon stark an orientalisch beeinflußte Verse aus dem „Liebesfrühling“, die auch häufiger, bald der Geliebten, bald dem Bräutigam in den Mund gelegt, zu einer Liebesszene vereinigt werden könnten; einige Proben mögen hier folgen:

Adelgunde: Ich küsse dich mit allem meinem Leben.
Schäfer: Durch all mein Fühlen laß den Kuß mir beben.
Adelgunde: Ich halte dich mit meines Arms Umwindung.
Schäfer: Ich fasse dich mit meines Geists Empfindung;

später dann die auch dichterisch genommen sehr schönen Verse:

Schäfer: Was hat dich denn herab zu mir gezogen?
Adelgunde: Gern schaut die Sonne sich in tiefen Wogen.
Was hat dich denn herauf zu mir erhoben?
Schäfer: Die Sonnenblume wendet sich nach oben.

Noch weiter heißt es dann:

Adelgunde: Ich bin ein Quell von Fluten silberrein,
Ich lenke meinen Lauf zum stillen Hain;
Da will ich wallen und da will ich fließen,
Wo rings um mich der Liebe Blumen sprießen.
Schäfer: Ich bin ein blumenreicher, schlanker Baum,
Ich pflanze mich an einer Quelle Saum,

Da will ich wachsen und da will ich sprossen,
Von meiner Quelle Lebensflut begossen.

Verse dieser Art zeigen des Dichters lyrisches Empfinden und seine Sprache auf einer Höhe, welche die sonstige Lyrik dieses Jahres nicht ahnen läßt; dabei soll nicht verkannt werden, daß das Beste daraus Calderons blumen- und sternfreudiger, bilderreicher Sprache zu danken ist, wofern nicht schon hier Rückerts weiter unten nachzuweisende Beschäftigung mit der Sammlung „Tausend und eine Nacht“ ihre frühesten Früchte trägt, was wegen der teilweise gleichzeitigen Entstehung mit dem „Scheintod“[110]) vielleicht noch wahrscheinlicher ist.

Endlich schläft der Schäfer ein, beide verschwinden hinter einem sich herabsenkenden Laubvorhang. Da erscheint der schwarze Ritter; über seine Niederlage erbost, gibt er das Spiel nicht auf und sinnt auf Rache. Als erwünschtes Werkzeug erscheint der Schäfer; er sieht den Ritter nicht und erzählt von einem Traum, in dem er sich, mit einer Ritterrüstung angetan, die Jungfrau hat besiegen sehen; wieviel schöner, meint er, müßte der Liebesgenuß sein, wenn Adelgunde sich nicht zu ihm herabließe, sondern wenn er sie sich erobert hätte; das macht sich der schwarze Ritter zunutze, er leiht ihm seine Rüstung und bestimmt ihn, unerkannt der Geliebten als Freier zu nahen und den Kampf mit ihr zu wagen; Zeugen dieses Kampfes werden wir in der folgenden Szene; auf dem Platz vor dem Schlosse trifft Adelgunde mit dem Schäfer zusammen, den sie für einen neuen Freier hält; fast ohne Gegenwehr erliegt er ihren Streichen.

Wieder werden wir dann an den Waldplatz geführt, wo sich früher das Fräulein und der Schäfer in Liebe gefunden haben. Adelgunde sucht den Schäfer; hinter dem Laubvorhang tönt ihr mit des Schäfers Stimme ein „Ach! o Adelgunde“ entgegen; sie glaubt, die Stimme des eben erschlagenen Freiers verfolge sie, die ihr schon vorher bekannt erschienen war. Doch da erscheint der Schatten des Schäfers, gibt sich zu erkennen — und zwar ausdrücklich, damit das Publikum durch den plötzlichen Übergang ins Reich des Übernatürlichen nicht verwirrt werde, als Schatten des Schäfers — und erzählt von seinem Geschick. Adelgunde erkennt ihn und klagt sich an und ihr Geschick, das ihr durch die Gestirne schon vor der Geburt verhängt sei:

Feindselig schlang sich der Gestirne Zug,
Als unterm Herzen mich die Mutter trug.

Nun sehnt sie sich, mit dem Geliebten vereinigt zu sein; zur rechten Zeit erscheint der schwarze Ritter, ersticht sie, wendet sich triumphierend zum Schatten des Schäfers und ersticht sich dann selbst. Da plötzlich erhebt sich Adelgunde wieder — als Schatten und freut sich, mit dem geliebten Schäfer vereint zu sein; dieser sehr gewaltsame Übergang vom Natürlichen zum Übernatürlichen, der uns um so mehr befremdet, als sich ein Körper, der eben noch niedergestochen ist, wieder erhebt, um jetzt den — Schatten des Körpers darzustellen, stammt wiederum aus Calderonischer Praxis; ich erinnere an die Szene in der „Andacht zum Kreuz“, wo der

Geist des eben verstorbenen Eusebio nochmals auf einige Augenblicke in die Leiche zurückkehrt, um die Beichte bei dem inzwischen herbeigeeilten Alberto abzulegen. Nun halten die Schatten Adelgundes und des Schäfers Zwiesprache miteinander; dabei treten Verse und Wendungen auf, die wiederum stark auf die spätere orientalisierende Dichtung hinweisen. Weich und wohllautend sind folgende, auch wegen ihres streng formalen Baues, bemerkenswerten Verse:

Schäfer: Ich bin ein Hauch!
Adelgunde: Ich bin ein Blütenduft.
Schäfer: Ich bin ein Lispeln!
Adelgunde: Ich ein Wehn der Luft!
Nun küsse mich!
Schäfer: Mit Lippen, weich wie Tau!
Adelgunde: Umarme mich!
Schäfer: Mit Armen lind und lau!

Endlich bietet Adelgunde, während sie im Begriff ist, mit ihrem Schäfer in die ewige Ruhe einzugehen, die Schatten ihrer erschlagenen Freier auf und bittet sie, den Kampf für diesmal zu beenden:

Ich hör euch schon; ihr kommt herangesäuselt,
Wie falbe Blätter, die der Nachtwind kräuselt,
Ihr kommt heran wie leiser Seufzer Zug,
Ihr kommt heran wie florner Wolken Flug

. . . .

Die Glieder beben und der Busen schüttert
Weil fern her ihn des Morgens Gruß umwittert.

. . . .

Hinab, hinab, der irdsche Tag erwacht,
Und uns empfängt der Schoß der Hochzeitsnacht.

Dieses Ritter- und Schattenspiel hebt sich, wie schon betont, auch metrisch von dem übrigen Inhalt des Dramas ab: es ist in paarweis gereimten fünffüßigen Jamben geschrieben. Nun, wo das den Rahmen schließende Nachspiel einsetzt, das an die Situation des Anfangs unmittelbar anknüpft — nur mit einem kleinen Zeitunterschied: es ist Morgen geworden —, kommt auch das Vermaß des Vorspiels, der vierfüßige Trochäus, wieder zu Herrschaft, die es dann bis zum Schluß behält. Der erste Jäger erscheint mit Horn und Hieber, sucht das Mädel von neuem und geht blasend in die Ruine hinein; ebenso ausgerüstet und zu dem gleichen Zwecke erscheint auch der zweite Jäger. Bei der Suche nach dem Mädel treffen nun beide aufeinander; bald erkennen sie in heftigem Wortgefecht, daß sie beide von derselben Jägerin hierher bestellt sind. Schon will der erste Jäger zum Hieber greifen, als ihnen einfällt, es sei doch richtiger, zunächst einmal nach dem Mädel zu suchen; darauf einigen sie sich denn auch. Plötzlich findet der zweite Jäger sie, — doch tot; er bringt sie herein, und der erste Jäger beklagt sie in Wendungen, die geschickt den Vampyrglauben verwerten:

Ach so ist es hingesunken,
Deiner Jugend Liebesrot,
Und es hat der durst'ge Tod
Dir das Leben weggetrunken!

Die Geister haben sie erschlagen; der zweite Jäger, der schon zu Beginn des Trauerspiels nicht mit dem Herzen beim Stelldichein war und rasch verschwand, tritt jetzt alle Ansprüche an das Mädel ab. Da ersticht sich der als einziger Liebhaber übrig bleibende erste Jäger, von einem kurzen Epilog des anderen betrauert.

Schon die Proben, die wir aus dem Trauerspiel mitteilten, haben angedeutet, daß die Schwäche dieses Versuches vor allem in seiner Sprache liegt; sie ist ungleichmäßig und auf lange Strecken unedel; das zeigten z. B. die Proben aus der Szene zwischen Rina, Dina und der Führerin der Mägde; wir erinnern auch an die bombastische Drohung des schwarzen Ritters; wir führen als weiteren Beleg an:

Die Tiere brüllen gierig um den Raub,
Doch ihre Gier liegt kriechend in dem Staub.

Namentlich dort, wo er dramatisch und pathetisch werden will, versagt das Sprachgefühl des Dichters; dagegen ist ihm in lyrischen Partien manche prächtige Wendung geglückt, mag er hier auch vielleicht das Beste Calderon verdanken.

Daß sich neben Calderon und dem Orientalischen noch andere sprachliche Einflüsse geltend machen, dürfen wir nach der Betrachtung der früheren Lyrik erwarten. In der Schilderung des ewig schmachtenden Schäfers ist noch Geßnerischer Einfluß mächtig, und die Verse:

Und moosge Felsenlippen klingens nach,
Der Flöte und des Schäfers leises Ach

stammen unmittelbar aus der Schäferpoesie. Wenn aber ein andermal der Schäfer sagt:

Du bist die Gärtnerin und ich der Garten,
Darin du willst der Liebe Blumen warten,

so hat er damit ein Motiv angeschlagen, das beim Dichter später, oft variiert, gerne widerklingt. Auch Klopstock wirkt weiter: „Vom Glutenauge blitzt ein flammend Rot“, „mit klingendem Gestampf“, „Sonne will entfunkeln“, „goldgedeckte Schilde — glutgezuckte Sporen“, die Locken „entzittern“, „Und stampft den Grund mit gellendem Geschütter“,

„der Busen schüttert“. Bezeichnungen wie „das kecke Mädel“, „das blanke Mädel“, „Schelmenmädel“ weisen noch deutlicher als das einfache „Mädel“ der bisherigen Lyrik auf Bürger zurück. Schiller, dessen Einfluß auf das Werk wir schon erwähnten, ist mit dem Ausdruck „gesell'ge Flamme“ aus dem „Lied von der Glocke“ in Rückerts Zueignung vertreten. In die Zukunft und auf neue literarische Vorbilder weist das „vieledle Magd“ aus dem mittelhochdeutschen Epos.

Auf das Fehlen der dramatischen Technik wurde schon bei der Besprechung hingewiesen. Daß irgendwelche Versuche zu tieferer Cherakteristik nicht gemacht sind, wird man verstehen angesichts der Tatsache, daß es sich nur um ein in die realistische Sphäre gehobenes Schattenspiel handelt. Damit ist auch die größere Einheitlichkeit des Metrums begründet: das Trauerspiel verbot einen allzu großen Wechsel im Metrum. Noch einiges über den Stoff; in den mir zugänglichen Sagen von der Veste Rauneck ist die hier vorliegende Fassung nicht mitgeteilt, ja, nicht elnmal andeutungsweise vorhanden; es ist also wahrscheinlich, daß der Dichter die Fabel selbst erfunden hat; übrigens ist es bemerkenswert, daß sich der Stoff mit dem der Kynastsage, die Rückert einige Jahre später dichterisch behandelte, stark berührt.

So können diese dramatischen Erstlingswerke des Dichters Rückert uns keineswegs befriedigen. Gewiß steckt manches Gute in ihnen, das in die Zukunft weist und das von uns geflissentlich hervorgehoben wurde; aber an die dramatische Begabung des jungen Dichters wollen wir nach dieser ersten Probe doch nicht recht glanben.

Erfreuter sind wir nach der Bekanntschaft mit dem nächsten dramatischen Werk, das zum Teil noch gleichzeitig mit der zweiten Fassung des „Rauneck“ entstanden ist, nämlich nach der Angabe des Nachlasses in den ersten acht Tagen des März 1812: ich meine den „dramatischen Versuch“ „Der Scheintod, ein Lustspiel in drei Aufzügen“. Dieses Stück ist das bei weitem beste dramatische Werk des jungen Dichters, mag auch hier Calderonische Anregung ebensostark wirken wie in den anderen Versuchen; Calderonischer Einfluß zeigt sich, um das gleich hier vorwegzunehmen, schon in der Metrik; das Versmaß ist durchgängig der vierfüßige Trochäus

mit dem für Calderon so charakteristischen Reimschema abba; damit kommt von vornherein eine Einteilung in vierzeilige Strophen zustande; daher sind im Dialog den einzelnen Personen meist je 4 (oder Vervielfältigungen von 4) oder 2, selten 6 Zeilen zugeteilt; je einen Vers zuzuteilen, ist seltener; einmal tritt ein siebenzeiliger Vers auf mit dem Reimschema abba ccb. Neben dem vierfüßigen Trochäus tritt ein Verspaar auf von feierlicherem Charakter, das Rückert ebenfalls Calderon entlehnt hat, nämlich

◡ — ◡ — ◡ — (◡)
◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — (◡) [111]

Der Formalismus macht sich auch hier wieder im Dialog geltend, so z. B. im zweiten Akt in der Szene zwischen Harun al Raschid, Zobeide, dem Kämmerling und der Amme; aber er wirkt doch bei weitem nicht so aufdringlich und schleppend wie in den früheren und auch den späteren Versuchen, schon deswegen nicht, weil er sich bei der Kürze der vierfüßigen trochäischen Zeile, die sich übrigens als für den Lustspielton sehr geeignet erweist, nicht so üppig entfalten kann.

Doch nun zum Lustspiel selbst.

Abu Hassan und seine Frau Nuzhatil sind aus kleinen Verhältnissen einst vom Kalifenpaar Harun al Raschid und Zobeide an den Hof gezogen worden; der Kalif hat gar Hassan ein kleines Haus geschenkt, — aber er hat vergessen, ihn auch sonst so zu stellen, daß er ohne Sorge leben kann; so finden wir zu Beginn des Lustspiels das Ehepaar in wenig beneidenswerter Lage: Hassan hat keinen Wein mehr in den Fässern, Nuzhatil keine Frucht mehr im Garten; mit einigen wenigen Strichen wird diese Exposition entworfen; näheres erfahren wir dann über die Berufung Hassans aus einer romanzenartigen Erzählung: Hassan hat früher in Bagdad, obwohl er recht arm war, doch oft und gerne Gastfreundschaft geübt; eines Abends ist nun, so berichtet er, ein Gast zu ihm gekommen und hat ihn nach Tisch gefragt, um was er bitten würde, wenn man ihm die Wünsche freistelle; Abu Hassan [112]) hat nun den Wunsch geäußert, einen Tag lang Kalif zu sein; bald ist er, vom Weine ermüdet, eingeschlafen; wie überrascht war er, als er sich am nächsten Morgen, von Räten umringt, auf dem Kalifenthron wiederfand! Aber bevor er noch, die Gemächer durchwandelnd, des Genusses recht froh geworden war, brach der Abend herein; da sah er plötzlich den Kalifen Harun al Raschid auf dem Kalifenthron sitzen und erkannte in ihm seinen Gast vom Abend vorher; dieser bedeutete ihm, daß seine Herrlichkeit vorbei sei, zog ihn aber doch, um seine Gastfreundschaft zu belohnen, dauernd in die Nähe seines Thrones.

Und da ist er seither geblieben; so weit wäre nun alles schön und gut; aber das kann ihnen doch nicht aus der Verlegenheit heraushelfen,

in der sie jetzt stecken. Da fragt Nuzhatil ihn unvermittelt, ob er Lust habe, den Tod zu wagen. Erschreckt hält Abu Hassan an, wird aber sofort beruhigt, als ihm Nuzhatil versichert, er habe sie nicht recht verstanden; sie meine nur, er solle sich tot stellen, dann wolle sie zur Frau des Kalifen laufen; die werde sicher nicht zögern, ihr tausend Goldstücke zum Leichenstaat und überdies noch einen Goldbrokat zu geben. Nun wird auch Abu Hassan erfinderisch und schlägt vor, Nuzhatil solle sich gleichfalls tot stellen, damit auch er vom Kalifen einen Beutel erlange. Als erster muß Abu Hassan dran glauben und sich hinlegen; seine ungeschickten Bewegungen begleitet Nuzhatil mit den launigen Versen:

Ach man merkt recht gut dir an,
Daß du niemals tot gewesen.

Dann geht sie, von Abu Hassan ermahnt, nur ja recht kräftig zu weinen. Eine Szene zwischen Nathok und Mathok, den beiden Mohren, muß die Zeit ausfüllen, die nötig ist, damit Nuzhatil ihren Auftrag ausrichte; die Namen der beiden Mohren erinnern in ihrer gewollten starken Ähnlichkeit an die Dienerinnen Rina und Dina im „Rauneck“. Sonst sind sie gerade entgegengesetzte Naturen: Nathok nichtsnutzig und träge, Mathok bedachtsam und treu. Sie sehen plötzlich den Scheintoten daliegen; Mathok will sich jammernd auf ihn stürzen, doch Nathok hält ihn mit nicht eben zarten Worten zurück; dann gehen beide schnell ab. Nun erscheint Nuzhatil wieder; sie berichtet ausführlich, daß ihre Sendung einen vollen Erfolg gehabt habe; um die leise Komik dieser Situation zu erhöhen, fällt Nuzhatil in das oben erwähnte feierliche Versmaß. Dann muß sich auch Nuzhatil totstellen, und Abu Hassan geht, um auch seinerseits das Glück zu versuchen; kaum ist er fort, da wünscht Nuzhatil, sich jetzt in einem Spiegel schauen zu dürfen — ein feiner Zug! —, sie glaubt, sie werde vor sich selbst erschrecken; nun erscheinen, ähnlich wie vorher Nathok und Mathok, die beiden Indierinnen Mana und Nana; auch hier ist Nana übereinstimmend mit Nathok als lieblos und treulos, Mana als ehrlich geschildert. Ihr Zwiegespräch gibt Nuzhatil, die wider Willen Zeuge ist, so reichen Aufschluß über ihre Dienerinnen, daß sie sich leiser Ausrufe nicht erwehren kann; ein Zuruf gerät zu laut; die Mädchen sehen die sprechende Tote und entfliehen kreischend. Jetzt erscheint Abu Hassan wieder; er hat seinen Auftrag glänzend erfüllt und erzählt in köstlicher Weise — hier setzt wieder das feierlichere Metrum ein —, wie er dem Kalifen in der blumenreichen Weise des Orients den Tod seiner Frau und deren Vorzüge geschildert habe. So weit ist nun alles gediehen; wenn sich aber nun die beiden Fürstlichkeiten die einander widersprechenden Trauerbotschaften melden? Schon sieht das Pärchen, wie in der Ferne aus den beiden Palästen die Dienerscharen herausströmen und wie auch Harun al Raschid und Zobeide selbst sich entgegen gehen; da heißts geschickt beraten.

Vorab jedoch bringt der zweite Akt noch Aufschub. Er spielt im Garten des Serail; von entgegengesetzten Seiten kommen die Herolde Harun al Raschids und der Zobeide; sie vertreten sich den Weg und fordern für ihre Herren Durchlaß; dieses Motiv ist vom Dichter ungeschickt erfunden;

es ist doch wenig wahrscheinlich, daß die Herolde sich nicht kennen, aber der Dichter braucht das Motiv, um über die Herrschaften, die jetzt erscheinen, noch einiges Wissenswerte anzubringen. Dann begrüßt der Chor der Begleiter Harun al Raschids die Zobeide und deren Begleiter den Kalifen. Zwischen den Gatten findet dann eine feierliche Begrüßung statt; hier setzt, bis zum Schluß der Todesmeldung, das feierliche Metrum ein. Zuerst erzählt Harun al Raschid, daß Nuzhatil tot sei, ungläubig vernimmt Zobeide die Kunde und hält die Worte nur für Scherz. Sie hinwiederum berichtet, Abu Hassan sei gestorben; nun ist die Rolle, den Ungläubigen zu spielen, bei Harun, der glaubt, sie wolle durch Scherz seine Trauer dämpfen. Doch nichts dergleichen trifft zu; beide fragen, um sich Gewißheit zu verschaffen, die Amme und den Kämmerling, die dabei waren, als die Kunde gebracht wurde; diese bestätigen die Aussage ihrer Herrschaft. Im folgenden herrscht nun wieder der vierfüßige Trochäus, und gerade hier operiert der Dichter mit den formalen Mitteln ähnlicher Dialogwendungen und der gleichen Anzahl von Versen, die dem einzelnen zugewiesen werden, ohne daß aber das Schematische sich allzu unangenehm geltend machte. Ein längeres Hin und Her der Rede, in das auch die Amme und der Kämmerling hereingezogen werden, folgt; man fühlt hier ordentlich des Dichters Freude an der Dialektik und ihren Verschnörkelungen; und doch wirkt das Ganze, zumal in dem leichten trochäischen Versmaß, nicht schleppend, da die dialektischen Erörterungen leicht und flüssig behandelt sind. Das feierliche Metrum, das jetzt wieder einsetzt, läßt das Folgende gewichtig erscheinen: der Kalif wendet sich an den Hofgelehrten und fragt ihn um Rat; der aber drückt sich mit gewundenen Worten um eine Antwort herum; er könne, da es Tag sei, seine Astrologie und zudem auch die Handdeutungskunde nicht anwenden; so kommt er zu dem hochbedeutsamen Schlusse, daß entweder der eine tot, der andere lebendig sei, oder aber beide tot oder beide lebendig seien! Diese ganze Rede ist vom Dichter recht witzig angelegt, die Feierlichkeit des Metrums erhält dadurch, wie schon vorher, einen komischen Beigeschmack. Zum Schlusse meint er, man möchte fast wetten, daß beide Recht und beide Unrecht hätten; darauf geht das Fürstenpaar ein; Harun wettet einen schönen Forst, daß Nuzhatil tot ist und Hassan lebt, Zobeide einen prachtvollen Garten, daß Hassan tot ist und Nuzhatil lebt; diesen doppelten Inhalt einer jeden Wette weiß sich der Dichter später dialektisch geschickt zunutze zu machen. Zum Schluß — hier setzen wieder Trochäen ein — schickt der Kalif den Kämmerling, um Abu Hassan, Zobeide ihre Amme, um Nuzhatil zu holen.

Schon von weitem sehen — beim Beginn des dritten Aufzugs — Abu Hassan und Nuzhatil aus ihrem Zimmer die beiden Boten der Fürstlichkeiten herannahen; gut hat der Dichter es verstanden, das spätere Erscheinen der gleichzeitig abgeschickten Amme, das er zur Steigerung der Verwirrung notwendig hat, zu motivieren; Nuzhatil schildert sie, wie sie von links auf dem breiteren Wege kommt, vorsichtig und wegen ihres Alters oft gezwungen, im Stehenbleiben Atem zu holen. Als nun der

Kämmerling naht, muß sich Hassan totstellen; in feierlichem Metrum richtet der Kämmerling seinen Auftrag aus, in feierlichem Metrum beginnt Nuzhatil jammernd den Bericht vom Tode ihres Mannes; der Kämmerling wird ganz verwirrt, als er Hassans Hände faßt und sie warm findet; kopfschüttelnd geht er ab; nun tauschen Nuzhatil und Hassan die Rollen; Nuzhatil trägt ihrem Manne besonders auf, ihr die Amme vom Halse zu halten, denn wenn die ihre Hände berühre, werde sie gewiß lachen müssen. Um dies zu verhindern, stellt sich Hassan rasend, redet die Alte als „Tod“ an und geberdet sich so schrecklich, daß er sie entsetzt verjagt und so sein Ziel erreicht. Abu Hassan und Nuzhatil sehen nun in der Ferne den Erfolg ihrer Verstellung: der Gruppen beim Fürstenpaar bemächtigt sich große Erregung und — das Fürstenpaar kommt selbst. Da ist nun guter Rat teuer; beide fürchten für ihr Leben und nehmen einen rührend —komischen Abschied;

Nuzhatil: Zu bestellen hab' ich noch,
Daß auch überm Strome drüben
Abu Hassan mich soll lieben,
Abu Hassan, sag mir doch!

Beide beschließen nun, sich tot zu stellen.

Alsbald erscheinen der Kalif und Zobeide; rätselhaft erscheint es ihnen, daß nun beide dort liegen. Sie werden von großer Trauer erfaßt — hier taucht das feierliche Metrum wieder auf —, aber das Rätsel bleibt doch; Zobeide sucht es damit zu erklären, daß beider Liebe so groß gewesen sei, daß sie noch nach dem Tod jeder des anderen Sterben habe melden wollen; oder aber beide hätten in zu weitgehendem Gehorsam den Streit zwischen den Fürsten dadurch schlichten wollen, daß sie beide starben. Nun wendet sich der Kalif an den bewährten Hofgelehrten; denn eigentlich, meint er, hätten sie beide verloren und gewonnen; in längerer, dialektisch zugespitzter Rede bestätigt das der Gelehrte; zunächst sei der Park dem Fürsten, der Forst der Zobeide zuzusprechen, da jeder auf Hassans oder vielmehr Nuzhatils Leben gesetzt und dadurch verloren habe; aber jeder habe auch gewonnen, denn jeder habe auf Nuzhatils oder vielmehr Hassans Tod gesetzt und das sei eingetroffen; so bleibe es eigentlich beim Alten; doch das sei ungerecht; vielmehr dürfe keiner etwas behalten, denn Hassan habe wohl den Tod, doch Nuzhatil nicht das Leben, somit habe die Fürstin verloren — hier wird, wie schon angedeutet, der doppelte Inhalt der Wette geschickt verwertet —; auch Nuzhatil ist tot, doch Hassan lebt nicht, also „hast auch du, o Herrscher, verloren; verloren habt ihr beide, und Forst und Park warten auf ihren neuen Besitzer; lebten Hassan und Nuzhatil noch, so müßten sie es sein als Veranlasser der Wette; so aber müssen wir auf den warten, der sich zuerst als Besitzer meldet, — und da erlaube mir, o Herr, der erste zu sein“. Ironisch lobt der Kalif die wohlgesetzte Rede; sie ist in der Tat ein dialektisches Kunststückchen, das der Gefahr, zu ermüden, glücklich entgeht. Nun will der Kalif mit Zobeide an Hassans Leichnam den Totenrichter spielen; dazu muß er zunächst wissen, wer zuerst gestorben sei, und will deshalb Hassans Diener fragen; jetzt bekommt

es Nuzhatil doch mit der Angst; sie stößt Hassan an und bittet ihn, dem Kalifen alles zu gestehen. Und nun löst sich in einer recht geschickten Szene, deren Wirkung durch die Anwendung des flüssigen trochäischen Verses noch erhöht wird, der Knoten. Hassan wirft sich zu allgemeinem Erstaunen dem Kalifen zu Füßen und gesteht, daß er zuerst gestorben sei; ebenso bittet Nuzhatil um der Fürstin Verzeihung; Harun fordert Aufklärung; Hassan legt nun den ganzen Anschlag dar und sucht Nuzhatil die Schuld zuzuschieben; die wehrt sich aber kräftig; so bekennt denn schließlich unser Held seine mißliche Lage, daß er zwar das Haus habe, aber kein Geld, es zu pflegen, zwar die Fässer, aber keinen Wein, sie zu füllen; und Nuzhatil berichtet, daß sie, die ihrem Gatten stets treu angehangen habe, ihm auch in den Scheintod habe folgen wollen; milde verweist nun der Kalif dem Hassan die Tat: da er aber — von hier ab wieder in feierlichem Versmaß — so viel Freude daran gehabt habe, wolle er ihn nach des Hofgelehrten Rat mit Forst und Garten beschenken; der Hofgelehrte erhält Abu Hassans Haus.

Eine kurze Abrechnung müssen nun Hassan und Nuzhatil noch mit ihren Dienern abhalten; ihre Gespräche haben sie ja vorher angehört, aber die Diener haben, das ahnen wir gleich, nachdem ihr Herr so glimpflich davon abgekommen ist, nicht viel zu befürchten, und so kommt es denn auch. So schließt denn mit Dankesworten aller Beglückten und einer Einladung Harun al Raschids das reizvolle Lustspiel.

Bemerkenswert ist die Stoffwahl. Rückert hat nämlich, wie wir schon oben andeuteten, mit glücklicher Wahl eine Anekdote aus der Märchensammlung „Tausend und eine Nacht" herausgegriffen.[113]) Im wesentlichen schließt er sich seiner Quelle an; den Liederjan-Charakter seines Helden, den er geschickt zeichnet, fand er vor, seine Gastfreundlichkeit, deren er sich in der Romanze rühmt, ebenso; den Inhalt der ganzen Romanze bot die Märchensammlung gleichfalls dem Nachdichter. Einiges hat Rückert auch verändert; im Arabischen geht der ganze, feingesponnene Plan von Hassan aus, Rückert läßt von Nuzhatil den Rat entwerfen, wie er sie überhaupt um einige Züge bereichert hat. Zu mancher Zutat zwang die Dramatisierung, so mußte Rückert die Dienerszenen einfügen, um für die Bittgänge Nuzhatils und Hassans Zeit zu gewinnen; neu ist weiterhin die doppelte Wette des Fürstenpaares, die er, wie schon bemerkt, recht geschickt verwertet hat; Freude an dialektischen Erörterungen mögen dem jungen Dichter diese Erfindung nahegelegt haben; sie hat ihn auch zweifellos veranlaßt, den Hofgelehrten einzuführen, der freilich keine durchaus selbständige Erfindung ist, sondern in arabischen

Figuren wie Jussuf[114]) Vorbilder hat. Weniger geschickt ist die Erfindung der doppelten Aussage der Amme und des Kämmerlings im 2. Akt, die unwahrscheinlich und schleppend wirkt.[115]) Reizvoll ist es nun, zu beobachten, mit welchen Mitteln der Dichter dem Werkchen eine orientalische Farbe zu geben sucht; das gilt namentlich für die Sprache, und hier kann man dem Dichter das Zeugnis nicht versagen, daß er es wohl verstanden hat, den orientalischen Ton zu finden; so z. B.:

> Lasset nun die Zimbeln schallen
> Und die krummen Hörner dröhnen,
> Während wir mit unsrer schönen
> Fürstin durch die Palmen wallen.

oder:

> Sprich, was kann die Felsenschlucht
> Wandeln uns zur Rosenlaube?
> Aber sprich, hat Mahoms Taube
> Dir indes das Ohr besucht?

weiter Harun al Raschids Verse an Zobeide:

> Daß dieses Garten Grün
> Am Schoß dich sieht als seine Lilie blühn;

hierher gehört es, wenn die Fürstin „dieses Aufgangs Morgenstern“ heißt und unser Pärchen die Goldstücke „goldgeprägte Sonnen“ nennt;[116]) vollends überraschend sind die Verse, mit denen Hassan dem Kalifen gegenüber Nuzhatils Schönheit gepriesen zu haben vorgibt:

> Der Reinheit Diamant!
> Der Schönheit Perle, des Reizes Gürtelband!
> Der Baum mit Lebensfrucht!
> Der Keuschheit Schleier, Spiegel aller Zucht!
> Das Feuer des Genusses!
> Der Wollust Becher, Quell des Überflusses!

Solche Verse, die ein Gegenstück erst wieder in der orientalisierenden Lyrik haben, kommen hier ganz überraschend. Auch sonst hält sich die Sprache des „Scheintod“ auf anerkennenswerter Höhe; sie ist leicht, ohne trivial zu werden, und doch nicht zu gewählt, um den Lustspielton zu stören; vor allem ist sie einheitlicher als bisher, schlackenfreier als im Trauerspiel „Rauneck“; das liegt freilich an dem Stoff

der hochdramatische und pathetische Momente, Rückerts Klippe, ausschließt; um so mehr fallen einzelne Wendungen wie

Und die Leibtrabanten straffen
Schon die Stahlwand ihrer Waffen
Und der Schilder funkelnd Dach

aus dem Rahmen des Ganzen. Auffallend ist die Wendung „Seht, da liegt sie auf der Matte“ (Hassan von der scheintoten Nuzhatil), die eine fast wörtliche Entlehnung aus Schillers „Nadowessiers Totenlied“ ist.

An die Charakteristik wird man bei einem harmlosen Werkchen, das sich mehr als lustspielartige Bearbeitung einer Anekdote gibt, keine großen Ansprüche stellen; doch kann man nicht leugnen, daß die Charakterzeichnung, soweit sie notwendig war, gut gelungen ist, namentlich bei dem Pärchen Nuzhatil und Abu Hassan, typischer schon beim Fürstenpaar und seiner Umgebung, ganz typisch in den Dienern.

Der dramatische Aufbau ist recht geschickt; auf einige glückliche Züge machten wir schon in der Inhaltsangabe aufmerksam. Auch die Durchführung ist durchweg gelungen; die Aufmerksamkeit schwindet nie; zwar ist der Disput zwischen Harun al Raschid und Zobeide etwas lang ausgefallen, doch gerade hier hat der Dichter den Dialog recht lebendig gestaltet, der überhaupt in diesem Stück seine Stärke ist; oft wird er zwar zur Spielerei, aber diese ist meist geschickt in den Dienst des ganzen Planes gestellt. So sind auch die Wortspiele durchweg gut gewählt und wohl angebracht; besonders reich daran ist die Verteidigungsrede Abu Hassans gegen Schluß des Lustspiels.

So würde man von einem starken Fortschritt gegenüber den Rauneckentwürfen reden können, wenn nicht der Vergleich mit dem zweiten „Rauneck“, das Rückert nach Inhalt und Ton nicht lag, von vornherein für den „Scheintod“, der dem Lyriker und Gedankendichter Rückert weit entgegenkam, die größere Wahrscheinlichkeit des Sieges böte und deshalb ungerecht wäre. Um so mehr darf es verwundern, daß nach einer Aufschrift des Nachlaßpaketes aus der Erlanger Zeit der Dichter den Rauneckentwurf für würdig hielt, den Jugenddichtungen der Ausgabe angereiht zu werden, die anderen Versuche aber nur zum Andenken aufbewahren wollte;

vielleicht, daß ihn „Rauneck" als Zeugnis seiner früheren Weltanschauung vor allem fesselte.

In die Zeit der beginnenden dramatischen Tätigkeit fällt auch die Terzinendichtung in ihren ersten Anfängen; in einem Briefe an Schubart, dem nämlichen, der uns den Einfluß von Calderons „Leben ein Traum" verriet[117]) und der noch aus Jena stammt, also spätestens im April 1812 verfaßt sein muß, schreibt er:[118]) „. . . . Gemacht habe ich unterdes eine kleine Tragödie und ein kleines Lustspiel (in drei Akten) — die besprochenen ersten dramatischen Versuche —, wovon ich Ihnen nichts senden kann, weil ich zu faul bin, abzuschreiben. Auch lege ich aufs Lustspielchen gar keinen Wert. Entworfen habe ich nun vollständig ein ausführliches Lustspiel, mit dem ich vielleicht morgen anfangen werde. . . . Jetzt mache ich nebenbei Anfänge in Terzinen, Bruchstücke zu einem künftigen Lehrgedicht, wozu ich übrigens erst noch Naturphilosophie und Geschichte studieren muß." Es ist kein Zweifel, daß unter diesen Terzinen diejenigen zu verstehen sind, welche die Erlanger Ausgabe als „übriggebliebene Terzinen" dem Jahre 1812 zuweist, nämlich „Die Fackelträger", „Der Ernährer", „Wein und Weinen", „Echo".[119]) Auch diese gedankenreichen Dichtungen sind aus der damaligen Lebensanschauung des Dichters zu erklären: ihnen allen ist ein starker pessimistischer Grundton eigen. „Die Fackelträger" sind ein Symbol aus hellenistischer Kunst, das Rückert vielleicht schon aus Schillers Gedicht „Resignation" kannte, das ja auch in den „Aprilreiseblättern" wirkte; das Symbol wird hier benutzt, um zu zeigen, wie des Menschen Leben zwischen Liebe und Tod, eben den beiden Fackelträgern, sich abspielt, aber nur, um selbst durch die Freuden der Liebe dem Tod um so gewisser entgegenzueilen; so sagt die Liebe:

> Jegliches Jauchzen, jegliches Entzücken,
> Das dich durchdringt, ist Sporn in meiner Hand,
> Der schneller meinem Bruder dich soll schicken.

„Der Ernährer", bei dem starke pantheistische Anklänge nicht zu verkennen sind, lehrt, daß am Ende alles Wissens, jeder Erkenntnis und jeglichen Genusses der Tod steht, und zwar um so näher, je freudiger wir diese Genüsse auskosten:

> Je mehr du trankst, so mehr willst du dich tränken,
> Bis ganz es glücket deiner Sehnsucht Schwung,
> Sich sterbend in den Urquell selbst zu senken;
> Denn nur der Tod ist eure Sättigung.

Das dritte Gedicht „Wein und Weinen“ sucht mit Hilfe der romantischen Manier, gleichklingende Worte spielerisch zusammenzustellen und die Gedanken weiterzuführen, die sich aus diesen Zusammenstellungen ergeben,[120]) wieder die eine Lehre zu begründen, wie eng Schmerz und Freude sich in eines verschlingen, und gibt den Rat:

> So laß, o Sohn des Staubs, die reinen, lauen
> Geschwisterfluten um dein Leben schwellen,
> Um dich mit Himmelsahnung zu betauen,
> Bis selbst du badest in des Himmels Quellen.

Und im vierten Stück endlich, dem „Echo“, kleidet sich der Pessimismus in die Erzählung von der Nymphe Echo, die einst einen schönen Jüngling liebte und, als er an einem jähen Abgrund strauchelte, in dem Wunsche, ihn mit ihrem Hauche noch zu halten, gerade dadurch in den Abgrund riß und jetzt, ewig trauernd, selbst eine immer wache Trösterin der Kummerbeladenen geworden ist:

> Du Trauernder, dem auch des Schicksals Wort
> Gebrochen hat die junge Lust des Lebens,
> Komm nur und klag in meinem Felsenport.
> Du Sehnender, der du dem Ziel des Strebens
> Nicht nahen kannst, nah meinem Schattenhang,
> Und rufe nur! Du rufest nicht vergebens.

Wirkt in diesem letzten Stück noch die Schäferdichtung mit ihrer Sentimentalität nach (z. B. „seines Jagdhorns liebeweckend Ach“), so kehrt im zweiten Gedicht ein Requisit der Romantik wieder, die Metalle.

Wie für das Sonett, so hat sich Rückert wohl auch für die Terzine A. W. Schlegel als Lehrmeister erkoren; möglich, daß sogar Schlegels mehr naturphilosophischer als mythologischer „Prometheus“, der 1797 entstanden und leicht zugänglich war, den Anstoß zu Rückerts ganz ähnlichen Terzinen gegeben hat. Jedenfalls hat Rückert dem Vorgänger seine Art gut abgesehen, so daß er, während Schlegel noch einige Jahre vorher mit der Terzinenform schwer ge-

rungen hatte, mit fast spielender Leichtigkeit seine Terzinen hinwirft. Offenkundig ist das Bestreben des Dichters, eine in den Stil des strengen und gleichmäßigen Metrums passende gewählte Sprache zu schaffen. Diesem Zwecke dienen wie bei Schlegel manche Umschreibungen („seiner Wange Brand"), dienen viele beigesetzte Adjektiva; Bilder werden gerne gewählt, auch so gequälte wie in „Wein und Weinen". Während aber A. W. Schlegel, befangener als sein Schüler, die Sprache glättet und ebenmäßig dahingleiten läßt, versucht Rückert, dem Gewaltigen ein auch sprachlich passendes Gewand zu geben, wobei natürlich Klopstock aushelfen muß: „Glutumarmung" (10), „so tönte die Gestalt" (10), „Glutadern" (11), der „eigenen Felsen Jähe" (13); oft müssen wir noch des Dichters guten Willen, Sprache, Inhalt und Versmaß in Einklang zu bringen, für die Tat nehmen; metrisch sind die Schwierigkeiten nicht immer überwunden; ein so ungelenker Vers wie

Durch Zung und Auge, wenn es blickt, sie spricht

ist wohl nur durch metrischen Zwang zu erklären. Der matte Abschluß des vierten Gedichts zeigt, daß dem Dichter das strenge Versmaß noch nicht geläufig ist, während gerade Schlegel seinen „Prometheus" gegen Ende scharf zuspitzt. Metrisch hat sich Rückert nicht eng an sein Vorbild angeschlossen; zwar folgt er insofern vorbehaltlos dem vorgeschrittenen Können Schlegels, als er Außenreime und Mittelreime bindet, also die dantische Terzine nachahmt; aber während Schlegel im „Prometheus" klingende und stumpfe Reime regelmäßig wechseln läßt, im „Anruf des Dichters" aus dem Ameto des Boccaccio (1804) ebenso beharrlich klingenden Reim verwendet, läßt Rückert durchweg stumpfen und klingenden Reim wechseln, schiebt aber in „Wein und Weinen" unbedenklich und ohne erkennbaren Grund vier Strophen mit nur klingenden Reimen ein. Auch den jambischen Rhythmus wahrt der Schüler nicht mit der gleichen Strenge wie der Lehrer.

Die Verbindung der „Bruchstücke" untereinander ergibt vielleicht einen Fingerzeig für die Idee des geplanten Lehrgedichts. Gemeinsam ist allen Terzinen die Verbindung zwischen dem übrigen organischen und dem Menschenleben:

teils muß die übrige Natur daran mitarbeiten, das Ende des menschlichen Daseins zu beschleunigen; teils wird auf die Vernichtung alles Lebenden hingewiesen, um dem Menschen nicht die ganze Kürze seines Erdenlebens so zu Bewußtsein kommen zu lassen; und eben der darin liegende Pessimismus ist das zweite, was allen vier Gedichten gemeinsam ist; diese pessimistische Lehre war wohl die Grundtendenz des geplanten Lehrgedichts; dann beabsichtigte der Dichter vielleicht, durch Studium der Naturphilosophie tiefere Beziehungen zwischen dem Menschenschicksal und dem der ganzen organischen Welt herzustellen; diese Ziele lagen ja durchaus im Gesichtskreis der romantischen Spekulation, in deren Banne wir Rückert in den letzten Jahren fanden; deshalb wählte der junge Dichter auch als Form die Terzine, also eine derjenigen metrischen Formen, deren Kenntnis die Romantik der deutschen Dichtung vermittelte.

Mit diesen Dichtungen schließt der Kreis der größeren Schöpfungen, die in Jena entstanden; der Jenenser Aufenthalt hatte bisher nur durch Reisen nach Heidelberg, Hildburghausen und in die Heimat[121]) eine Unterbrechung erfahren; am 16. April 1812 wird er endgültig abgeschlossen. In dem Philosophen Bachmann hinterließ er in Jena einen Fürsprecher seiner Dichtung, der am 26. April an Brockhaus „einige Gedichte eines jungen Mannes, des Doktor Rückert", für den nächsten Jahrgang der „Urania" sandte.[122]) Die Zeit, die nun bis zum Antritt der Hanauer Professur (Januar 1813) folgt, ist reich an dichterischen Werken, ja es entstehen hier die ersten größeren Schöpfungen, die dauernden Wert haben. Dem Menschen Rückert bleiben innere Stürme nicht erspart, die sich auch in die folgenden Jahre fortsetzen, aber letzten Endes zum Besten ausschlagen, seine Erfahrung bereichern und seinen Charakter in die Zucht nehmen. Die innere Unzufriedenheit setzt schon in Jena ein, ihrem Einfluß ist wohl Rückerts Sehnsucht nach Einkehr und Einsamkeit zuzuschreiben; sie mag den Dichter veranlaßt haben, noch in Jena einen Teil seiner kleineren Gedichte zu verbrennen;[123]) schon in Jena sieht er ein, daß er noch lange zu kämpfen haben werde, um sich als Dichter durchzusetzen,[124]) ist aber mutig genug, diesen Kampf aufzunehmen. In dieser Stimmung tritt

er, nachdem er die lästigen Berufsfesseln abgestreift hat, den Heimweg an. Am 17. April berührt er Rudolstadt, wo er die ihm vertraut gewordenen Bekannten Heinrich Voß, Abeken und Stricker trifft;[125]) dann pilgert er nach Gehren, wo er Schubart sein „Rauneck" vorliest;[126]) noch vor Pfingsten ist er wieder bei den Eltern in Ebern.

Hier erneuert er ein Verhältnis, das ihn bereits 1810 gefesselt hatte, die Liebe zu Agnes Müller, auf die wir schon einige Gedichte aus der ersten Periode beziehen durften.[127]) Agnes Müller war die lebensfrohe, anmutig-kindliche Tochter des Justizamtmanns im benachbarten Rentweinsdorf; 1812, als Rückert sie wiedertraf, war die Sechzehnjährige eine anmutige, vielumworbene Schönheit; kein Wunder, daß sie es auch jetzt dem in sich gekehrten Dichter antat. Bei den Lustbarkeiten, die in den Gereuther Anlagen bei Ebern auf Veranlassung ihres Besitzers, des Würzburger Fürstbischofs, stattfanden, sah man daher, so oft sich das Rentweinsdorfer Amtmannstöchterlein einfand, neben Stockmar, dem Freund aus der Würzburger Universitätszeit, und Habermann, einem Koburger Bekannten, auch Rückerts Gestalt. Aber für Agnes trug die Teilnahme an diesen Tanzvergnügungen den Todeskeim in sich; sie mutete ihrer zarten Gesundheit zuviel zu und verfiel in schwere Krankheit; aus ihr erholte sie sich eben, als zu Pfingsten 1812 Rückert von Jena heimkehrte; ihr galt sein „Maiengruß an die Neugenesene";[128]) es sind Akrostichonsonette, wie sie auch Tieck gebaut hat; jedes der fünf Gedichte beginnt mit einem der Buchstaben aus dem Namen „Agnes"; uns mag solche romantische Spielerei nicht mehr behagen, Rückert dagegen war nicht wenig stolz darauf: „Ich denke, wenn Sie einmal so ganz vortreffliche Sonette, als die fünf Pfingstsonette sind, die nur darum fünf sind und nicht fünfhundert, weil der angebetete Namen nur aus fünf Buchstaben besteht, ... — ich sage — daß ich denke, daß, wenn Sie einmal dergleichen an Ihre Göttin verwenden würden, sie Ihnen gewiß göttlich lohnen würde", schreibt er frohgemut an Schubart.[129]) Die Gedanken sind zwar nicht besonders eigenartig, kommen aber recht innig und fein heraus; Tibullische Färbung zeigt „Amors Garten", Klänge aus den Vogelliedern des „Wunderhorns" glaube ich in den „Minnedienstigen" zu

vernehmen; die Form ist durchweg geschickt, wenn auch nicht ohne Unebenheiten; die Sprache weist deutlich auf die des Cyklus „Agnes' Totenfeier" voraus.

Frohgemut und mit der sicheren Hoffnung auf Agnes' endgültige Genesung begab sich Rückert bald darauf zu kürzerem Aufenthalt zu den Verwandten in Hildburghausen; ganz glücklich schreibt er an Schubart:[130]) „Ich habe die Freistätte des Nichtstuns gefunden, die ich für diesen Sommer gesucht; dennoch habe ich nicht alles gefunden, was ich gesucht. Die Zeit scheint mir schneller als je zu laufen, ohne eigentlich wahrhaft lebendig zu sein. Doch bin ich in einem Schauspiele drinnen, und es muß nunmehr fertig werden, obgleich die Unterbrechungen gewöhnlich länger dauern als die eigentlichen Arbeitsperioden."

Dieses Schauspiel, das er nach der Aufschrift auf dem Manuskript im Nachlaß vom 8. Mai bis 2. Juni 1812 vollendete, war „Des Königs Pilgergang"; von diesem Werk kannte man bisher außer dem Titel nur die eine Tatsache aus Rückerts eigenem Munde, daß es „erbärmlich calderonisiere".[131]) Eine eigene Nachprüfung möge uns zeigen, wie sehr dieses Urteil zutrifft, mag auch der Weg durch die schleppende Handlung beschwerlich sein.

Das Drama spielt in Damaskus. Gleich die erste Calderonisch aufgeputzte Szene macht uns im wesentlichen mit den Verhältnissen bekannt, die zum Verständnis des Schauspiels notwendig sind. Hugo, ein Verwandter des Königshauses, beabsichtigt, den seiner Meinung nach unfähigen jungen Herrscher zu stürzen, um den Prinzen Robert an seine Stelle zu setzen — nicht allein aus Liebe zum Prinzen und zur Vaterstadt, sondern aus egoistischen Motiven: er wünscht, dem Prinzen unentbehrlich zu sein, und will deshalb Robert mit Melida, der Tochter seiner Schwester Mathildis und ihres frühverstorbenen Mannes, vermählen. Aber mit diesem Plan findet er nirgendwo Anklang, weder bei Mathildis, die ihrer Tochter ein bescheidenes Glück fern von allem Glanz wünscht und sich auch nicht durch Hugos Hinweis auf die Aussage einer weissagekundigen Frau beirren läßt, noch beim Prinzen, der sich bei seinem Aufstieg zur Höhe nicht auf ein schwankes Reis aus dem Tale stützen möchte, am wenigsten bei Melida, die nur einen Augenblick verwirrt ist, da ihr jede Nacht ein Jüngling im Traume erscheint, der aber nicht die Züge des Prinzen trägt, und die dann bei einer persönlichen Zusammenkunft zwischen ihr und ihrer Gesellschafterin Mirtis sowie dem Prinzen ihrer Abneigung gegen diesen unverhohlen Ausdruck gibt. So bleibt der Prinz in ärgerlicher Stimmung zurück, um so mehr, als der Jagdzug, von dem er zurückkehrt, seiner

Sehnsucht nach Unruhe, nach Krieg, nach Betätigung nur wenig entspricht. Diese ärgerliche Stimmung vermag er auch nicht zu verbergen, als Hugo sich zu ihm gesellt. Des Freundes Meinung, daß er nicht ohne seine Hilfe den Thron besteigen könne, weist er schroff zurück, so daß Hugo sich gezwungen sieht, einzulenken, und mit bewegten Worten zur Eintracht mahnt. Damit ist dann ein Teil des Konflikts gegeben, dessen Lösung durch das Drama erfolgen soll; nun gilt es, auch die Hauptperson, den König, näher in den Vordergrund zu schieben; auf ihn muß der Narr Albrecht vorbereiten, dessen Worte — seltsam genug! — das ganze Thema, die ganze Idee des Stückes geben. Albrecht schneit unvermittelt herein und haranguiert das Publikum mit einer Rede, die nicht nur das Parabasenversmaß als metrisches Gewand trägt, sondern auch an die berühmte Parabase in den Aristophanischen „Vögeln" (683) im Anfang und in einigen Wendungen anklingt:

> O Menschengeschlecht, wie oft und wie lang soll ich dich lehren und [mahnen,
> Daß eitel ist, verloren, umsonst dein Reden, Rufen und Raten usw.

Albrecht pfeift auf alles; denn es ist doch alles eitel. Hugo fragt ihn, ob ihn der König sende; ausweichend erwidert er: „An euch und an alle". Hugo: „Was macht der König?" Narr: „Was das Weiseste ist, nichts". Barock, wie nur ein Narr Shakespeares, fährt er dann fort:

> Zwar brütet sie (Majestät) lang in ihrem Geist schon an vier Eiern [behaglich,
> Daraus ihr der Himmel bescheren soll, was irgend ihr scheint noch [zu mangeln.
> Vier selt'ne Sachen, in allem Ernst nicht immer für Kön'ge zu haben,
> Ein Freund, ein Weib, ein Held, ein Rat ist kürzlich alles in allem.

So gibt der Narr die Idee des Stückes an; hat der König die vier Sachen gefunden, so ist das Stück erledigt; sie zu suchen oder zu erwarten, soll der Pilgergang des Königs dienen; die Fabel ist also trotz der Verschwörung, trotz der Heiratspläne Hugos, trotz einzelner noch folgender Schmiede- und Malerszenen denkbar einfach.

> Und hätt er die vier zusammengebracht, so wollt er es, meint er, [schon machen,
> Dann frischweg mit ihnen ein König zu sein, trotz einem, der je es [verstanden.

Aber freilich:

> Nun liegen die vier zusammengepackt in ihren Eiern noch alle,
> Und bis sie werden lebendig von selbst, bleibt vorerst alles beim [alten.

Vorläufig tut der König noch nichts und läßt sich treiben, um vielleicht doch noch ans Ziel zu kommen. Aus des Narren Worten hat der Prinz erneuten Ansporn für seine Pläne gewonnen; vorläufig soll aber noch Nacht sein Geheimnis decken.

In dieser ersten Szene findet sich außer dem Parabasenversmaß vor allem der vierfüßige Trochäus mit umschlingenden Reimen, unterbrochen nur von zwei Komplexen von achtfüßigen Trochäen, und zwar 134 Trochäen mit männlichem Abschluß und a-Assonanz und 53 Trochäen mit weiblichem Abschluß und o-Assonanz.[132])

Hat im ersten Auftritt der Narr schon auf die Bekanntschaft mit dem König vorbereitet, so bringt ihn die nächste Szene, die nächtlicherweile in den Straßen von Damaskus spielt, selbst auf den Schauplatz. Ihn begleitet ein Edelknabe mit der Fackel; beide sind in dunkler Pilgerkleidung; (fünffüßige Jamben:) ein Selbstgespräch des Königs soll uns mit seinem Seelenzustand vertraut machen; damit siehts freilich schlecht aus; zwar hat ihn das Schicksal an einen hohen Platz berufen, aber während er äußerlich viel gewonnen hat, hat er sich selbst noch nicht finden können. Rückert läßt selbst noch manche Frage über die seelische Verfassung des Königs offen. Was ihn eigentlich quält, was ihn noch verhindert hat, zur inneren Ruhe zu kommen, verrät er nicht. Aber schon beginnts für den König zu tagen: Reden seiner Untertanen, deren Zeuge er wird, zeigen ihm zunächst, wie fern er dem Volke steht und was dieses eigentlich von ihm erwartet und — an ihm vermißt. Zwei Schmiede erscheinen; (ihre Charaktere sind ganz typisch gezeichnet; die beiden wirken, zumal in der Doppelerscheinung, rein dekorativ, ergänzen sich einander) sie klagen über den Herrscher: während sie hart arbeiten müssen, sitzt der König auf dem Throne und sinnt, man weiß nicht was. Der erste Schmied, der eine Sichel verfertigt hat, lobt den Frieden, der zweite, mit einem Schwerte, den Krieg. Zwei Maler spinnen diese Betrachtungen fort. Der erste Maler klagt, daß er keinen Helden auf die Leinwand bannen könne, da er im ganzen Reiche keinen kenne, der zweite, daß er in der Königin nicht den Preis der Frauen malen könne, da ihr Thron verwaist sei. Der König tritt, nachdem die Maler fortgegangen sind, aus seinem Versteck hervor. Er ist durch die Erkenntnisse, die er auf seinem Lauscherposten gewonnen hat, tief bewegt. Plötzlich steht der Narr neben ihm, der unbemerkt eingetreten ist, und unterbricht ihn; (Alexandrinerreimpaare:) er meint, der König solle ruhig den Pilgergang fortsetzen, es könne doch für etwas gut sein; mit leisescherzhaften Wendungen dankt ihm der König: er habe die Weisheit auf der Gasse gesucht, nun habe er sie gefunden, denn der Narr habe sie fallen lassen. Neben dieser Aufgabe, uns die Stimmung des Volkes zu zeigen, hat der Dichter dieser Szene, die den Beschluß des ersten Aktes bildet, auch eine direkte Bedeutung für den Gang der Handlung gegeben: der König wird Zeuge eines Gesprächs zwischen Hugo und dem Prinzen; er lernt daraus die Stimmung der Verschwörer kennen, denen er so später rechtzeitig begegnen kann; endlich erscheint die fast geheimnisvolle Gestalt Roderichs, die ihn zur endgültigen Klarheit führt und ihm gleichzeitig den Freund und das Weib verschafft, während die vorhergehende Begegnung mit den Verschwörern letzten Endes den Anstoß dafür bildet, daß in ihnen der König auch die anderen beiden Sachen, die der Pilgergang ihm verschaffen sollte, gewinnt: den Helden und den Rat; das ist also die Bedeutung der folgenden Vorgänge. Zunächst erscheinen Robert und Hugo und

besprechen in dunklen, geheimnisvollen Bildern ihr hochverräterisches Vorhaben; der König, als Pilger für sie beim Dunkel der Nacht unkenntlich, hat genug aus ihren Worten vernommen, um ihnen, im gleichen Bilde bleibend, leise drohend antworten zu können; bestürzt dringt der Prinz auf ihn ein, der besonnene Hugo aber hält ihn zurück, um den Pilger ausforschen zu können; rasch wechseln Rede und Gegenrede, die der König absichtlich zweideutig hält. Endlich bleibt der König zurück. Doch wie erstaunt er, als er im Dunkel der Nacht zwei Gestalten auf sich zukommen sieht, die wie sein eigener und des Edelknaben Schatten erscheinen, den Pilger Roderich und den Pilgerknaben. Um beide beobachten zu können, zieht er sich zurück (104 achtfüßige Trochäen mit männlichem Versabschluß und ei-Assonanz). Roderich ist aus seiner Klausnerei herbeigeeilt, weil ihm bedeutet ist, daß er hier einen wichtigen Brief finden werde; er schickt den Pilgerknaben fort, um weiter zu suchen (Roderichs Ausführungen bleiben ganz unklar!); plötzlich kommt der Edelknabe auf ihn zu und überbringt ihm einen Ring des Königs — den er aber nicht erwähnt — mit dem Wunsche, morgen am Tor des Palastes vorzusprechen. Ungerufen erscheint auch der Pilgerknabe wieder; ihm erzählt Roderich die seltsame Begegnung; ebenfalls ungerufen und ohne nähere Begründung gesellt sich zu ihnen dann Albrecht der Narr; gefragt, wer er sei, erwidert er:

> Einer bin ich, lieber Freund, von dem du weißt,
> Daß er einmal nur an einem Tage eines Freund will sein.
> Deiner bin ich schon gewesen; geh', sonst werd ich gar dein Feind.

Plänkeleien mit Roderich folgen, in denen Rückert ohne Glück den barocken Humor der Narren Shakespeares nachzuahmen sucht; vom Pilger erfährt der Narr, was ihn hierher getrieben hat, und mit Bezug darauf ruft er den Abgehenden nach:

> Blätter habt ihr hier verloren? Was für Blätter? Seid ihr zwei
> Abgestandne Weidenbäume? (Meint man's doch nach eurem Kleid.)
> Die die Blätter fallen lassen, wenn der erste Herbstwind pfeift?

Plötzlich stößt sein Fuß an ein Papier; aber lohnt es sich überhaupt, sich darum zu bemühen?

> Müßt ich mich doch erst besinnen, wenn vielleicht einmal, wer weiß
> Mir mein Kopf verloren ginge, und ich ging an ihm vorbei,
> Ob, ihn wieder aufzusetzen, auch der Mühe wert es sei.

Da es sich nicht verlohnt, läßt er den Zettel liegen und geht ab. Auch der König, der jetzt wieder hervortritt, findet den Zettel und läßt ihn durch den Edelknaben aufheben; so hat er auch von dem Pilger ein Pfand, das er morgen mit ihm gegen den Ring austauschen kann; in dem Fund glaubt er einen Wink des Schicksals zu erkennen und meint, daß der Brief wohl für ihn den Wert des Ringes haben könne:

Denn wenn, wie der Zufall spielend hier gepaart hat Kleid an Kleid,
So von Himmelshand gestimmet Seel' und Seele klingt in eins,
Ist ein Freund mir hier gefunden, der mir Angelstern kann sein,
In dem Aufruhr jener Wogen, die Verderben prophezein.

Der zweite Akt, der jetzt einsetzt, bringt dem König die Erfüllung seiner Hoffnung, in Roderich einen Freund zu finden. Ja, wenn wir wieder Zeugen der Geschehnisse werden, ist bereits der für den König so wichtige Freundschaftsbund geschlossen; denn in einem Zimmer des Palastes treffen wir ihn, nun wieder im Schmuck seiner Herrscherwürde, und den Pilger in traulicher Zwiesprache; (trochäische Vierfüßler:) in der letzten Nacht, gesteht der König, sei ihm die Hoffnung aufgegangen, durch Roderich endlich zur inneren Ruhe zu gelangen; doch könne er jetzt dieses Glück nicht ausnutzen, da ja blutige Empörung drohe; so bleibe zwar Roderich für ihn die Sonne, doch könne er in seinem tiefen Tale die Sonne nicht trinken, da zwei Wolkenberge sich dazwischen drängen. Als er gestern den Pilgerstab genommen habe, da habe er einen Augenblick daran gedacht, über die Straßen seiner Stadt hinaus zu pilgern und sich ganz in die Stille und Beschaulichkeit zurückzuziehen; was aber konnte dich, fragt er den Pilger, bewegen, deine stille Klause zu verlassen? Und Roderich: „Himmelsleitung und der Wille, dir zu dienen und dich zu lieben". Dem widerspricht der König entschieden; es sei gefährlich, zu den Höhen der Menschheit emporzusteigen; schützen könne er den König doch nicht, nur mit ihm untergehen. Hieran knüpfen sich nun lange Eröterungen zwischen den beiden; (176 achtfüßige Trochäen mit männlichem Ausgang und a-Assonanz:) gerade hier ist die Sprache ungewöhnlich bilderreich und, wie überhaupt in den Partien dieses Versmaßes, in schwerfließende Perioden gezwängt, was selbstverständlich der dramatischen Wirkung nicht zu gute kommt. Roderich verstattet dem König Einblick in seinen Werdegang; auch er habe einst die ganze Fülle des Lebens kennen gelernt und genossen; auch er sei im Meere des Lebens geschwommen:

Und ich war schon weit geschwommen, eh ich wußte, daß ich schwamm,
Nicht vom Drang der fremden Kräfte sondernd meine eigne Kraft,
Selbst mich den Beweger glaubend, wo ich der Bewegte war,
Oder mich gezwungen wähnend, wo nichts als ich selbst mich zwang.

Eine plötzliche Erleuchtung lehrte ihn die Unbeständigkeit und Hohlheit dieses Lebens kennen und bestimmte ihn, sich ganz auf sich selbst und in die Stille zurückzuziehen:

Dies gewahrend, blickt ich forschend um nach einem festen Rand,
Wo ich selbst mir Grenze würde, nicht der fremde Wogendrang.

Doch in seiner Abgeschiedenheit ging ihm bald eine neue Wahrheit auf; er erkannte, daß der Klausnerstand nur gut sei, um wie eine Bucht für längere Zeit den Schiffer zu bergen, damit er mit neuen Kräften den Kampf mit den Wogen aufnehme; so ziehe ein Löwe sich auch nur in den Felsenspalt zurück, um zu ruhen, nicht, um seine Kraft zu verscharren,

und wenn der Adler zur Sonne steige, so wolle er nicht in das „Gluten-bad des Äthers“ versinken, sondern bald wieder niederfahren, um auf der Erde zu herrschen. So habe auch er sich nur eine Spanne Zeit in die Einsamkeit zurückgezogen, um jetzt, mit gesammelter Kraft und auf sich selbst gestellt, ins Leben einzutreten und dort nach seinen Kräften zu wirken. „Nun mich des Himmels Hand in deinen Garten verpflanzt hat, o König, so nimm mich auf, laß mich wachsen und in meinem Umkreis wirken.“ Gerne nimmt der König diesen Vorschlag an; „dreierlei aber bedarf ich, um zu sprossen“, sagt der König, „eine Quelle, um mich zu tränken, eine Sonne, zu der ich meine Wipfel strecke, und Kraft des Stammes, um zu stehen“. Und Roderich: „Möge dir Freundschaft die Quelle sein; mögest du Kraft, zu stehen, aus deinem Herrscherbewußtsein nehmen; die Sonne aber möge dir die Liebe zu einem Weib spenden“. Inzwischen hat der König schon seine Entschlüsse wegen seines Vetters Robert und des Ritters Hugo gefaßt; er will sie nicht mit dem Blitzstrahl zerschmettern, aber diese beiden Rosse, denen die Bahn zu schmal erscheint, will er mit solchem Nachdruck zügeln, daß sie sich seiner Oberhoheit bewußt bleiben; was geschehen soll, verrät er auch Roderich nicht; nur vergleicht er Reich und Fürst mit einem Ring und einer Hand und zwar unter dem sehr pretiösen Bild:

. . . laß mich fühlen, daß, wie er, der goldne Rand,
Wenn er scheint die Hand zu halten, wird gehalten von der Hand.

Dieses Bild muß denn auch — und das ist wohl, technisch genommen, sein eigentlicher Zweck — den Anlaß hergeben, die Rede auf den Ring des Königs und dann weiter auf den Brief zu bringen; der Brief ist, wie wir erfahren, an den Pilger gerichtet, der ihn findet; daran knüpft sich nun in einer dramatisch äußerst schwachen Szene ein friedlicher Wettstreit darüber, wem der Brief zukommt; darin obsiegt Roderich mit seiner Ansicht, daß er für den König bestimmt sei. In dem Briefe bittet eine unbekannte Absenderin in blumenreicher und absichtlich dunkel gehaltener Sprache den Empfänger des Briefes, der hoffentlich ein frommer Pilger sein werde, ihr in ihrer Seelenpein und ihrer Blume, aber auch dem edlen Baum, „der, mehr wert als Kraut und Blumen, schattet über reiche Auen“, zu Hilfe zu kommen; wenn das Blatt einen frommen Pilger treffe, so möge er zur Kapelle Maria zu den Linden kommen. Auf Roderichs Zureden entschließt sich der König, trotz der seinem Throne drohenden Gefahr, dieser Aufforderung zu folgen, und tauscht mit dem Pilger das Kleid, um im rechten Gewande zu erscheinen. Hier werden die Trochäen von zwei Sonetten — nach Schlegels Forderungen gebaut — abgelöst, die inhaltlich und sprachlich einander entsprechen und deren erstes der König, das zweite der Pilger spricht; es ist gut, meint das erste, daß der König, ein Staubgeborener wie jeder andere, einmal das Pilgerkleid anziehe und der Erdenpilgerschaft sich entsinne; es ist recht, versichert das zweite, daß der Pilger, der kraft seiner Weisheit und Glaubenskraft ein König ist, die innere Würde auch einmal äußerlich zeige und den Königsmantel anlege. (20 achtfüßige Trochäen mit männlichem Abschluß und a-Assonanz:) Edel-

knabe und Pilgerknabe erscheinen und verneigen sich, ihre wahren Herren nicht erkennend, jeder vor dem Herrn des anderen — was freilich recht unglaubwürdig erscheint. Der Pilger behält den Edelknaben da und trägt ihm auf, Robert und Hugo zum Palast zu bescheiden, damit der König, wenn er von der Kapelle zurückkehre, sie finde; er selbst verbirgt die erborgte Königspracht vor fremden Blicken.

Wieder wechselt der Schauplatz. Die nächste Szene spielt an der Kapelle Maria zu den Linden. Auch ihr hat der junge Dramatiker ihre Bedeutung innerhalb der Entwicklung der Handlung gegeben. Es gilt, den König, der eben den Freund gefunden hat, nun auch ein Weib erringen zu lassen; dieser Zweck kommt aber in dieser Szene nicht klar zur Darstellung; allerdings ahnt der Leser, welcher Zeuge der unter so geheimnisvollen Umständen begonnenen Freundschaft des Königs und des Pilgers geworden ist, worauf es hinaus soll, wenn zu Beginn der Szene Melida ihrer Vertrauten Mirtis von einer geheimnisvollen, verwirrenden Begegnung erzählt, die sie eben gehabt hat; (trochäische Vierfüßler:) die Erscheinung, erzählt sie, die ihr allnächtlich im Traume begegnet, ist ihr eben leibhaftig im Pilgerkleid entgegengetreten; wie ein König ist er ihr erschienen, jetzt wünscht sie sich nur ein Bild des heimlich Geliebten. Wie gerufen erscheinen die uns schon bekannten zwei Maler; eine kurze Szene zwischen dem ersten Maler und Mirtis mit neckischem Hin- und Herfragen und manchen hübschen Zügen gibt dem Dichter Gelegenheit, sein Talent für Situationen dieser Art, das er ja schon im „Scheintod“ deutlich gezeigt hat, aufs neue zu betätigen. Aber Melida hält sich zurück, und der zweite Maler entnimmt aus ihrem Benehmen, daß man hier nicht willkommen sei, und so entfernen sie sich. Statt ihrer nahen der Prinz und Hugo; Melida, die dem unwirschen Liebhaber auszuweichen sucht, veranlaßt Mirtis, mit ihr fortzueilen. Der Dichter benutzt die Szene nun weiter, um die Lösung auch der zwei letzten Aufgaben zu beschleunigen und den König einen Feldherren und einen Rat finden zu lassen. Dazu ist zweierlei nötig; einmal muß Robert seine Pläne noch weiter fördern, damit der später eintretende Umschwung zum Guten um so augenfälliger werde: dazu dient die Begegnung mit dem Schmied. Außerdem müssen aber auch Hugo und Robert möglichst bald in den Palast kommen, wohin der König später Mathildis und Melida bestellt, und wo Roderich sich schon befindet, da dort nach des Dichters Absicht im dritten Akt die Handlung ihren Abschluß finden und der König die vier Dinge erlangen soll, die er auf dem Pilgergang suchte: diesem Zweck dient die Szene, deren Träger der Narr ist; daß auf diese Weise gerade der Narr die Handlung in einem wichtigen Punkte fördert, ist dramatisch ebenso verfehlt, wie, daß er zu Beginn des Dramas die tiefere Idee angab. Als sich Robert von Melida gemieden sieht, ist er verstimmt; er überschüttet Hugo mit Vorwürfen, daß er ihn zur Kapelle geführt habe, statt mit ihm Anhänger zu werben; doch er wird freudig enttäuscht, als er die beiden Schmiede trifft und es ihm gelingt, dem zweiten, der sich auch als Gegner des herrschenden Friedens bekennt, als ersten Anhänger zu gewinnen; als dann Leute aus der Kapelle heraustreten, entfernen sie sich.

Unter den Betern, welche die Kapelle verlassen, ist auch Mathildis; was sie herführt, ahnen wir; sie hat sich im Beginn des Stückes von Hugo Bedenkzeit ausgebeten für ihre Entschließungen Melida gegenüber, bis sie in der Kapelle sich Gewißheit verschafft habe. Jetzt naht sie dem Grabe ihres Gatten und klagt in einem Sonett (das übrigens an 9., 11., 13. Versstelle männlichen Reim aufweist), wie schwer es ihr sei, für das Pfand ihrer Liebe, Melida, das Rechte zu treffen; möge doch bald der Bote kommen, der ihr helfe, hier recht zu handeln. Aber dieser Bote ist näher, als sie vermutet; es ist der selbst noch schwankende König, der nunmehr erscheint. (Oktaven:) Er trägt den Brief in der Hand und offenbart sich Mathildis als der erwartete Bote; erfreut bittet sie ihn, mit ihr in die Kapelle zu treten, dort werde sie ihm das Weitere mitteilen. Indessen legt sich der Pilgerknabe zur Ruhe unter einen Baum; nun erscheint Albrecht der Narr; (Alexandriner-Reimpaare, wechselnd mit achtfüßigen Trochäen in Reimpaaren:) ein gequälter Monolog voll scherzhaft sein sollender Sentenzen und Mahnungen, die er an den schlafenden Knaben richtet, muß die Zeit bis zum Erscheinen des Prinzen Robert ausfüllen; aus dem Monolog erfahren wir lediglich, daß die Diener ausgeschickt sind, Hugo und Robert zu suchen, sie aber nicht haben finden können; so sei er ausgezogen, um sie aufzuspüren. (Alexandriner-Reimpaare:) Dann wendet er sich wieder an den schlafenden Knaben und erkennt plötzlich den Pilgerknaben aus der vorhergehenden Nacht; das bringt ihn auf den Einfall, den Prinzen Robert, den er herannahen sieht, mit einer Lüge hinters Licht zu führen, der vermeintlichen Lüge, es seien zwei Pilger ins Schloß gekommen und vom Könige empfangen worden, der darauf des Prinzen Anwesenheit verlangt habe. Den Prinzen ficht das nicht an; nicht so leichtfertig denkt Hugo, der eben hinzukommt, von dieser Nachricht; er entsinnt sich des Pilgers, der Zeuge der unvorsichtigen Worte des Prinzen war — in Wirklichkeit war es ja der König —, und wittert Unheil. Rasch entfernt er sich, um mit dem Prinzen dem königlichen Gebot zu gehorchen; auch der Narr entfernt sich, als er den König mit Mathildis aus der Kapelle treten sieht. (Oktaven:) Der Herrscher, der sich Mathildis noch nicht zu erkennen gegeben hat, versichert sie seines Schutzes; sie kommen an dem Pilgerknaben vorbei; wähnend, daß dieser schlafe, will ihn der König aufwecken; der aber ist bereits wach und erzählt nun dem König von dem merkwürdigen Verhalten des Narren; von seinen Reden hat der Knabe in halbwachem Zustand nur so viel gehört, daß ein sonderbarer Bote zwei hohe Ritter ins Schloß entboten habe. Hocherfreut über diese Nachricht, die er, wie schon vorher Roderichs Erscheinen und den gefundenen Brief, als Fügung des Himmel preist, nimmt der König bewegten Abschied von Mathildis und eilt zum Palast. Unbemerkt ist Melida zu Mathildis getreten; (Oktave:) die erstaunte Frage der Mutter, ob sie den Pilger gesehen habe, bejaht sie, aber mit einer Unsicherheit in der Stimme, deren Grund sie der Mutter nicht entdecken will.

Hugo und Robert sind inzwischen — das erfahren wir zu Beginn des dritten Aktes — in den Palast geeilt; dem König, der jetzt wieder den Purpurmantel trägt, werden sie gemeldet; (109 achtfüßige Trochäen mit

männlichem Abschluß und o-Assonanz:) keck schreitet Robert herein, zaghaft und beklommen Hugo. Der König gibt ihnen sogleich seinen Willen kund; er sehe ein, daß der enge Wirkungskreis des Hofes dem hochfliegenden Geiste seines Vetters Robert nicht genügen könne, auch Hugo mit seinen nur auf das Allgemeinwohl zielenden Plänen finde hier keine rechte Entfaltung; so habe er sich, wie er in längeren, durch die bald erstaunten, bald erschreckten Zurufe der beiden unterbrochenen Ausführungen kundgibt, entschlossen, Robert zum Anführer der Truppen, Hugo zum Vogt des Reiches zu machen. Damit sie sich in diesen neuen Wirkungskreis hineinfinden könnten, wolle er sie zunächst zurückbehalten. Dann überläßt er sie allein ihren Empfindungen; Hugo ist erbost über die unfreiwillige Gefangenschaft; Robert sieht sich dagegen plötzlich dem erregten Sturme seines Innern preisgegeben; des Königs Edelmut hat ihn ganz gebrochen; in ihren Betrachtungen überrascht sie der Narr, der sich über ihre erbärmliche Angst weidlich lustig macht. In gewundenen und gequälten Vergleichen legen beide dem Narren die Frage vor, was jetzt zu tun sei; ob sie, nun sich ihr Verhältnis zum König geändert habe, ihre ehrgeizigen Pläne weiter verfolgen dürften; kopfschüttelnd winkt der Narr ab.

Wieder wechselt die Szene: wir befinden uns in Hugos Garten. (Oktaven:) Mathildis verzweifelt an dem Schicksal ihres Bruders Hugo, den sie verraten habe; doch hofft sie Rettung von dem Pilger, den ihr der Himmel gesandt habe. Da sieht sie ihn in Gärtnerkleidung auf sich zukommen; nach dem Grunde seiner Verkleidung befragt, sagt er, daß er in der Kirche der Pilger, im Garten der Gärtner sei; im Palast werde sie ihn noch anders finden. Nun lernt er auch Melida kennen, und in einem Sonett begrüßt er sie als die Rose, die bestimmt sei, sich im Garten des Königs weiter zu entfalten; zierlich antwortet sie in einem Sonett: nicht zieme es der Rose, im Palaste des Königs zu blühen; in duftigen Gehegen ist ihr Platz, und nicht der König, sondern der Gärtner versteht sie. „Wenn aber der König ein Pilger und ein Gärtner würde?“ Darauf Melida: „Mein Gärtner, sah ich nicht als Pilger dich?“ „Ja, sogleich wirst du mich wieder sehen; jetzt gehe ich zum König in den Palast.“ Im Abgehen winkt der Gärtner zur Seite; (vierfüßige Trochäen:) auf diesen Wink erscheint der Edelknabe und entbietet Mathildis und Melida in den Palast; beide folgen erschreckt.

Und hier im Palast, im Thronsaal, spielt sich nun der Rest des Schauspiels ab. Statt des einen Thronsessels stehen nunmehr zwei dort, die ahnen lassen, was der Höhepunkt dieser Schlußszene sein wird; (vierfüßige Trochäen:) an diese Tatsache knüpft denn auch der Narr an, der, wie an allen Wendepunkten unseres Dramas, so auch hier in seiner Weise auf das Kommende vorbereitet:

Hat, indeß ich dreingesteckt
Und die teure Zeit verlacht,
Das dort besser sich bedacht
Und ein Junges ausgeheckt?

Recht sieht's aus in diesem Saale,
Als ob es an allen Ecken
Jetzo gehen sollt an ein Hecken:
Als ob nun mit einem Male
Jene vier bewußten Sachen,
Dran so lange unermüdet
Der Herr König hat gebrütet,
An das Licht sich sollten machen.
Jene Freundin, jener Freund,
Jener Staats- und jener Tatsmann;
Dann wär ich als lust'ger Ratsmann
Hier das fünfte Rad, wie's scheint.[133])

Robert und Hugo treten von entgegengesetzten Seiten ein und messen sich mit feindseligen Blicken. Spöttisch begrüßt sie Albrecht, der aus ihren Mienen entnimmt, daß sie immer noch nicht des Königs Freunde sind; nun führt der Edelknabe Mathildis, Melida und Mirtis herein, die von Hugo, der glaubt, er habe sie mit in sein Verderben gerissen, mit Entsetzen, von Robert mit steigendem Mißbehagen betrachtet werden. Endlich kommen auch der König im Pilgerkleid und Roderich im Königsmantel, von den beiden Knaben geleitet. Roderich nimmt den Thron ein; der König wendet sich an Melida, feierlich — in einem Sonett — begrüßt er sie; er fragt, ob des Palastes Glanz sie so blende, daß sie des Pilgers nicht achte; freimütig antwortet Melida — wiederum in einem Sonett —, daß in dem ganzen Jubel und Flimmer des Palastes der Pilger das Glanzbild sei:

Woll' er, der Pilger, denn es muß gelingen,
Bald meine Schritte, die in Zweifel schweben,
Zum Ziel, daß er nur ihnen setzet, bringen.

Roderich begrüßt sie — ebenfalls in einem Sonett — als die Königin auf schwellendem Königspolster, ohne sie über den Irrtum, in dem sie sich noch befindet, aufzuklären; er beglückwünscht sie, daß sie so hoher Ehre würdig sei; der Schluß des Sonetts ist absichtlich zweideutig gehalten:

Der König selbst ist nah' zum Liebesbunde,
Der Pilger mußt' als Werber sich bequemen,
Er warb die Königsbraut zu guter Stunde,
Der König steht, sie in Empfang zu nehmen;
Du bist's, bald lese ich davon die Kunde
Um deine Stirn in Schrift von Diademen.

(Je ein eigenes Sonett:) Unmutig wendet Melida ein, zwar könne Liebe zum Höchsten steigen, wenn ihr von oben Liebe entgegengetragen werde; doch sei sie auch stark genug, wenn der Liebe Sterne dort versinke, den Himmel auszuschlagen. Der König schilt sie eine Törin, daß sie den Glanz des Thrones mit einer Pilgerhütte vertauschen wolle; dem widerspricht sie: eine Macht gibt es, gegen die keine Gewalt aufkommt, die Liebe, für

sie gibt es auch keinen Ersatz, wenn sie fehlt; einige schwülstige Verse sollen das ausdrücken:

Wie Liebe nicht zagt vor des Blitzes Lohen,
Weil sie viel glüh'nder blitzt; wie höh're Fahnen
Kein Gott ihr leiht, als sie schon prangt mit hohen,
Dann laß von deiner eignen Brust dich mahnen,
Ob Liebe wohl sich lässet rückwärts drohen
Auf ihrer Pilgerreise treuen Bahnen.

Jetzt endlich, nachdem der König Melidas treue Liebe als unerschütterlich erfunden hat, macht er dem Spiel ein Ende. Er tritt zu Roderich, tauscht mit ihm dem Mantel und gibt sich zu erkennen. (Trochäische Vierfüßler:) Die Knaben müssen Melida zum Thron führen,

Die den Thron hier zu empfahn,
Wert ist, weil er sie nicht blendet.

Der Fürst erkennt sie als Königin an, eine Würde, die sie mit einer gegen die vorhergehenden langen Erörterungen abstechenden Kürze annimmt (nur $1^1/_2$ Zeilen; hier fehlt jede Einteilung!). Nun müssen Hugo und Robert zu beiden Seiten des Thrones knieen; (achtfüßige Trochäen, 53mal, mit männlichem Abschluß und u-Assonanz:) ernste Worte richtet der König an die Verschwörer. Er weist ihnen nach, wie sehr er im Rechte gewesen sei, wenn er an ihnen harte Strafen vollzogen hätte. Ihn unterbrechen die Knaben mit dem Bericht, daß ein großer Trupp mit Kriegsgetöse sich dem Palaste nähere. Das Rätsel löst sich bald: Ein Abgesandter, den die beiden Schmiede hereinführen, berichtet von einem räuberischen Einfall afrikanischer Mohren in damaszenisches Gebiet, und der Schmied weiß von einer großen und freudigen Kriegslust zu melden, die sich des Volkes infolgedessen bemächtigt habe; da springt Robert erregt auf, aber ehe er noch Worte finden kann, wird das Herannahen eines friedlich gesinnten Trupps mitgeteilt; als seine Vertreter werden die Maler hereingebracht, die eine Schnitterin zwischen sich führen; der zweite Maler bringt im Hochgefühl der Freude die Wünsche des friedlich gesinnten Volkes dar, denen die Schnitterin mit einem Blumenstrauß Ausdruck gibt; damit dieser lichteren Szene das entsprechende metrische Gewand nicht fehle, hat Rückert hier, im Gegensatz zu der u-Assonanz der Strafrede und der Kriegszene, die hellere i-Assonanz gewählt, die bis zum Schluß des Werkes in zusammen 110 Versen herrscht.

Nun, da sicherlich die königliche Gnadensonne leuchten wird, entschließt sich Hugo, den König um Verzeihung zu bitten; alle Schuld nimmt er auf sich; nur der ungestüme Tatendrang hat Robert nicht ruhen lassen; daß er ihn gegen den König gekehrt hat, sei sein, Hugos Werk; um diesen Tatendrang in die rechten Wege zu lenken, solle er ihn an die Spitze des Heeres stellen, mit seinem Eide wolle er für ihn einstehen. Vor diesem ergreifenden Edelmute, der freilich das Interesse an der letzten Entwickelung des Dramas keineswegs erhöht, kann Robert nicht zurückstehen; er wirft sich dem Könige zu Füßen, bekennt seine Schuld und führt

als Entschuldigung an, daß ihm der Kampfpreis Melida so lockend erschienen sei. Das Urteil legt der König in Melidas Hand, die in ihrer Entscheidung betont, daß sich ja alles zum Guten gewendet habe und daß an dieser Entscheidung Hugo und Robert mitgewirkt hätten; da sie überdies Verwandte des Königshauses seien, empfiehlt sie beide der Milde des Königs. Dieses Urteil wird mit Heilrufen begrüßt; Robert tritt als Vertreter des Krieges zur Gruppe der beiden Schmiede, die Königin als Freundin des Friedens zu den Malern — eine überflüssige Scheidung, die nur dekorativ wirken soll. Melida krönt ihr Werk noch damit, daß sie Mirtis als Braut dem zweiten Maler zuführt, während der erste Schmied sich zu der Schnitterin gesellt; der erste Maler wählt Robert als Objekt für sein nächstes Gemälde, Robert aber behält den zweiten Schmied nebst seinem Schwert bei sich. So nimmt alles eine gute Wendung. Während die Gruppen in neue Heilrufe ausbrechen, erscheinen die beiden Knaben mit Fackeln, um den König zu geleiten. Albrecht, der schon vorher mit den an Roderich gerichteten Worten:

. . . alles, scheint es, paaret sich,
Frommer Mann, nehmt mich einstweilen, bis man euch was besseres gibt

seinen Beitrag zur allgemeinen Freude hatte stellen wollen, betont jetzt:

. . . Wie sich das so trefflich schließt,
Ob es mich gleich nicht viel angeht, doch, gesteh ich, freut es mich

und Roderich schließt das Stück in Calderonischer Weise:

Wie auf seinem Pilgergange froh der König kam ans Ziel,
Wenn ihr so auch auf dem euren froh ans Ziel zu kommen liebt,
Spendet jetzt uns euren Beifall mit zu geiz'gen Händen nicht.

Eine sehr eingehende Darstellung unseres Dramas war notwendig, nicht nur um zu zeigen, wie sich Calderons Einfluß bis in die Einzelheiten der Handlung, der Situationen, der Metrik und der Sprache eindrängt, sondern auch, um Licht und Schatten, Vorteil und Nachteil gerecht abzuwägen. Nichts ist leichter, als unserem Dichter schwere Verstöße nachzuweisen; das hat er schon bald selbst eingesehen; in einer bisher ungedruckten Selbstkritik, die, der Schrift nach zu urteilen, bald nach der Vollendung des Dramas entstanden ist, schreibt er: „Dieses Stück, das ungebührlich calderonisiert, vorzüglich in Anhäufung seltsamer Bilder des Ausdrucks, sowie in den zu geraden Gegensätzen des Dialogs, leidet vorzüglich von Anfang an herein einen völligen Mangel an Gediegenheit der Sprache; der Ausdruck ist rauh, holpricht, buntscheckig. Im Einzelnen mögen mehrere echt dramatisch angelegte Szenen vorkommen; aus dem Ganzen wird aber auch nicht viel. Die Charaktere sind

meist veridealisiert; die beiden Schmiede und die beiden Maler sind vielleicht ganz undramatische Personen, von Anfang herein äußerliche Verzierungen, können aber nicht so leicht herausgerissen werden, weil sie in die Entwicklung am Ende eingeflochten sind. Langweilige Passagen gibt es auch, die leicht zu verbessern wären, z. B. der Anfang des zweiten Aktes, wo auch die schwache Grundlage des ganzen Stückes, der Brief der Mathilde, leicht besser zu machen wäre. Der Narr gefällt mir unbedingt, er zeigt aber, daß der Dichter keine Talente zu heroischen Schauspielen haben kann, weil er in der Prosa des Narren sich selbst als Verächter des Treibens, worauf ein solches Schauspiel hinausläuft, bekundet, vorzüglich noch am Ende des Stückes. Bei Shakespeare und Calderon sind dergleichen Narren nur Beiwerk, und verschwinden daher am Ende; hier aber ist er die wahre Hauptperson, die die Entwicklung überall herbeiführt und am Ende sagt, daß das Ganze ihn nicht interessiere."

Fehler zeigt zunächst die Grundlage des Ganzen; das Unhaltbare des Briefmotivs hat Rückert ja selbst erkannt; wie kam Roderich dazu, ihn im ersten Akt zu suchen? Welche Kunde hatte er von ihm? Wie kommt es, daß er ihn dann selbst fallen läßt, so daß der König ihn findet? Wie kann er den Inhalt auf sich beziehen und ihn doch später dem Könige zusprechen? Oder ist gar das Suchen des Briefes ein Vorwand? Aber für wen spielt er dann diese Komödie, für sich und den Pilgerknaben? Oder hat er bemerkt, wie der König sich versteckte? Das alles bleibt unklar und ist mit der „Himmelsfügung", auf die sich Roderich beruft, nicht entschuldigt. Wie darf die Absenderin hoffen, daß der Brief an die rechte Adresse kommt und sich schon am nächsten Tage bei der Kapelle einfinden, um den frommen Pilger zu erwarten? Und weiter, was veranlaßt den König, dem Pilger, der noch nichts gesagt oder getan hat, was ihn zu diesem Vertrauen geeignet macht, den Ring zu übersenden, in der Hoffnung, hier einen Freund zu finden? Und überhaupt diese ganze geheimnisvolle Gestalt Roderichs, der, ohne daß wir wissen warum, als Deus ex machina in das Drama gerät und die eigentliche Hauptperson des Stückes wird! Auf die gleiche Stufe gehört die Tatsache, daß sich Hugo für seinen Heiratsplan und

Mathildis für ihre Pläne, die sie mit Melida vorhat, auf Weissagungen und Prophezeiungen stützen. Und weiter: Als König und Pilger ihre Kleider gewechselt haben, erkennen ihre Knaben sie nicht mehr, dahingegen erkennt .der Narr sofort den König, als dieser im Pilgerkleid aus der Kapelle tritt. Daß der Narr einen viel zu großen Anteil an der Entwicklung hat, ist Rückert selbst schon bald als dramatischer Fehler aufgefallen, ebenso, daß die Figuren der Schmiede und Maler ganz verfehlt sind. Das sind dramatische Fehler, die die Möglichkeit der Handlung ganz in Frage stellen. Zur schärferen Charakteristik fehlt selbst bei Hugo und dem Prinzen jeder Ansatz. Die dramatischen Akzente sind dem Dichter völlig versagt. Die Konzentration, die das Drama verlangt, suchen wir bei ihm vergeblich, wie ein Blick auf unsere Inhaltsangabe zeigt. Dafür zeigt er eine störende Neigung zu ausgedehnter und meist gequälter Dialektik. Die Späße und Witze des Narren sind namentlich dort, wo Rückert als Vorbild die Shakespeareschen Narren im Auge hat, recht schal. Die übrigen Figuren dagegen haben einen auffallenden Edelmut, ein Mangel, den zwar auch die Personen Calderons z. B. im „Standhaften Prinzen“ und noch sonst oft zeigen, der aber doch jedes dramatische Interesse lähmt. Und dann die „buntscheckige“ Sprache! Neben gesuchten Bildern, neben Partien, die der Wort- und Bilderreichtum geradezu beschwert, stehen schmucklose, nüchterne Verse, oberflächlich behandelte Teile; der Periodenreichtum der trochäischen Langzeilen erstickt jede dramatische Wirkung; manches unschöne Bild läuft unter: z. B.:

Weh mir! weh mir! Solch ein Jubel steigt aus meines Busens Grab,
Und der Lippen Tore sprenget schmerzlich ein gepreßtes Ach!

oder wenn er sagt, daß die Herzen des Volkes in edler Brunst gären. Hier und da treffen wir wohl ein hübsches Bild so, wenn Mathildis am Grab ihres verstorbenen Gatten von Melida aussagt:

Eine Blume, deren Wurzel uns in zween Herzen stand

oder

Eine Perle, an zween Busen wechselweise so verwahrt.

An Bildern und Gleichnissen, die sich meistens in Calderonischem Anschauungskreise bewegen, kann sich unser Dichter nicht genug tun.

Ein Kreuz unserer Dichtung ist der allzugroße metrische Reichtum. Hird wird man neben Calderons Einfluß leicht den von Schlegels „Alarcos" und den des Aristophanes erkennen; wie Calderon so wendet auch Rückert namentlich dort, wo die Handlung einen Höhepunkt erreicht, das Sonett an, worin ihm ja auch die Dichter der Romantik, z. B. Friedrich Schlegel in dem genannten Drama, vorangegangen waren; wie Schlegel, so übernimmt auch Rückert aus Calderonischer Praxis die Oktave in das Drama; von Calderon stammen weiter die jambischen fünffüßigen Reimpaare, von ihm endlich der leichtere trochäische Vierfüßler mit der charakteristischen umschlingenden Reimstellung; für die Einführung der Alexandriner-Reimpaare in das Drama scheint der Dichter ein Vorbild nicht gehabt zu haben; Aristophanes hat ihn verleitet, die trochäischen Achtfüßler mit ihrem schleppenden, für das Drama ganz ungeeigneten Gang anzuwenden; bei ihnen bringt der Dichter viele Assonanzen an, die das Ganze ungenießbar machen; für dieses Schwelgen in Assonanzen ist Friedrich Schlegel verantwortlich zu machen, der im „Alarcos" ein schlechtes Beispiel gab; er hat — und Rückert folgt ihm darin — die Aufgabe besonders dadurch erschwert, daß er jeder Zeile eine Assonanz gab und daß er meist männlichen Versabschluß einführte und so für die assonanztragenden Wörter auf solche aus nur einer Silbe oder mit betonter Endsilbe angewiesen war; wenn endlich Rückert den Versuch macht, die Assonanz dem Inhalt der Partie anzupassen, so durfte er auch hier wiederum auf Friedrich Schlegels Vorbild blicken.[134]) Auf Aristophanes geht endlich das Parabasenversmaß zurück, das wir im Text nachwiesen.

Ganz Calderonisch mutet die Sphäre an, in die uns Rückert hineinführt. Der fromme Pilger, der weise, gute König, die trotz allem edlen Ritter, die züchtige vornehme Jungfrau, dazu der Vertreter des von jeher vornehmsten Handwerks, der Schmiedekunst, und der Maler als Sprecher des übrigens ganz edeldenkenden Volkes, darüber dann ein Hauch von Frömmigkeit mit Gebeten und Anrufungen, mit dem Glauben an Himmelsschickung und der Rücksicht auf Prophezeiungen und

Weissagungen. Auch die ganze Idee könnte aus Calderonischem Gedankenkreis stammen. Daneben darf der Einfluß der Erzählungen aus „Tausend und eine Nacht“ nicht übersehen werden, so schwer es auch oft ist, Calderonisches Gut und Motive aus dem orientalischen Kreise zu sondern. Wie bei Rückert der König von Damaskus, so pilgert im Märchen oft Harun al Raschid durch die Straßen der Stadt, um verkleidet das Treiben des Volkes zu beobachten.[135]) Wie der Herrscher in Rückerts Drama, läßt Harun al Raschid jemanden, dem er nachts als einfacher Mann begegnet ist, in den Palast holen und offenbart sich ihm dort als König.[136]) Ein oft wiederholtes Motiv der arabischen Sammlung muß Rückert helfen, den Knoten zu schürzen: ein Liebender naht sich der Geliebten zunächst in bürgerlicher Verkleidung, um sich ihr, wenn sie ihn erhört hat, als Fürst zu nähern. Wie Melida den König, so sehen die Geliebten in den arabischen Märchen oft schon vorher den ihnen vorausbestimmten Gemahl im Traume.[137]) Wenn auch Rückert seinen Fürsten nicht als Harun al Raschid bezeichnet, so hat doch der großmütige, weise Kalif, der in „Tausend und eine Nacht“ fast überschwänglich gefeiert wird, für den jungen König von Damaskus — auch Harun al Raschid regiert im Märchen oft dort — manchen Zug hergeliehen.

Überschaut man so das Drama vom dramatischen und ästhetischen Standpunkt aus, so ist man versucht, nach einem bekannten Worte Herders zu sagen: Calderon hat den jungen Dichter ganz verdorben. Wenn man aber die Frage so stellt: „Was hat der Dichter aus der eingehenden Nachbildung Calderons für seine Dichtung gewonnen?“, so werden wir zu den tiefen Schatten doch auch einige Lichtseiten finden. Zunächst sei auch hier an die Metrik angeknüpft. Man braucht kein Verehrer metrischer Virtuosität zu sein und kann doch den metrischem Reichtum, den der Dichter hier entfaltet, bewundern — wohl bemerkt, nur vom technischen Standpunkt aus —; daß das Drama selbst dabei leidet, haben wir genügend hervorgehoben; aber man vergleiche nur, wie Rückert noch ein Jahr vorher in den „Aprilreiseblättern“ mit der Sonettform ringt, wie selbst in den kurz vorhergehenden Terzinen noch oft sprachliche Schönheit dem Reimzwang zum Opfer fällt, so wird man den richtigen Gesichtspunkt für die Beurteilung

des neuen metrischen Reichtums finden. Auch die Sprache des Dichters hat von der Beschäftigung mit Calderon gewonnen; das dürfen wir behaupten, ohne einen der Vorwürfe zurückzunehmen, die wir ihr oben machten. Rückert übernahm viele der Elemente aus Calderons Sprache in seine eigene, einen guten Teil seiner Naturanschauung, eine ganze Anzahl seiner Vergleiche und Bilder. Ihre Anhäufung im Drama mußten wir verurteilen; aber sie selbst bilden eine dankenswerte Bereicherung seines Sprach- und Anschauungsschatzes, eine Bereicherung, die uns dann besonders wertvoll erscheinen wird, wenn wir auf die orientalisierende Lyrik Rückerts vorausblicken; wie mancher Ton, der später in den „Ghaselen", den „Östlichen Rosen", im „Liebesfrühling" erschallt, klingt schon hier vernehmlich an! Bereits bei den früheren Dramen hatten wir auf diese Beziehungen hingewiesen; was dort nur einzeln auftrat, ergießt sich hier in üppigem Reichtum. Diese Beziehungen zwischen der Sprache Calderons und der Ausdrucksweise und dem Bilderreichtum des Orients hat ja auch wohl Goethe im Auge, wenn er im „Westöstlichen Diwan" singt:

> Herrlich ist der Orient
> Übers Mittelmeer gedrungen;
> Nur wer Hafis liebt und kennt,
> Weiß, was Calderon gesungen.

Und eben in dieser sprachlichen Bereicherung sehe ich den größten Vorteil, den Rückert aus der Nachahmung Calderons zog;[130]) somit ist der große Aufwand, den Rückert an dieses Drama setzte, doch nicht ganz vertan.

Ein Wort noch über die persönlichen Beziehungen, die den Dichter mit den Hauptlielden, dem König und dem Pilger, und ihren Anschauungen verbinden; der König denkt während des Pilgergangs daran, über die Grenzen der Stadt hinauszugehen und sich ganz in die Einsamkeit zurückzuziehen; Roderich hat einige Jahre in der Klausnerei verbracht und schickt sich jetzt an, mit gesammelter Kraft und auf sich selbst gestellt, von neuem in die Wirren des Lebens einzugreifen. Das sind Pläne und Gedanken, die, wie wir schon sahen, der Stimmung des Dichters in jenen Jahren gar nicht fremd waren; so hat der Dichter seinen Helden einen Teil

seiner Anschauungen mitgegeben, und es ist vielleicht kein Zufall, daß gerade die Anfangsszene des zweiten Aktes, in die Rückert die ausgiebige Erörterung dieser Gedanken verlegt hat, besonders liebevoll mit Bildern ausgeschmückt ist.

Calderon hat auch Pate gestanden bei dem dramatischen Fragment „Die Türkin“, das nach der Aufschrift im Juni 1812 — wohl im unmittelbaren Anschluß an den „Pilgergang“ — begonnen, am 10. Juni infolge der Heimkehr unterbrochen und am 1. August wieder aufgenommen ist. Zwei Akte sind vollendet, in der Mitte des dritten etwa bricht das Stück ab.

Die Handlung versetzt uns in das Zeitalter der Kreuzzüge. Kreuzfahrer bestürmen eine orientalische Stadt. Sie steht unter der Herrschaft der Fürstin Archilde. Wir finden diese in ihrem prächtigen Zelt, wo sie zitternd auf den Ausgang des eben begonnenen Sturmangriffs harrt; ihr dienen zwei Jungfrauen, Christinnen, die in einem früheren Kriegszug erbeutet wurden, und zwei Mohren, die als glühende Christenhasser eifersüchtig über die Herrin wachen und jeden Einfluß der beiden Jungfrauen von ihr fernzuhalten suchen; (u-Assonanz:)[139] jetzt vereinigen sich die Jungfrauen und Mohren in dem Bestreben, Archilde zu trösten und ihr Mut zuzusprechen; doch ihr Bemühen ist eitel; ein Bote erscheint, der ihr die wachsenden Erfolge der Kreuzfahrer und den Tod ihres Vaters Ferrabu meldet; kaum hat Archilde ihren Schmerz bemeistert, da berichtet ihr ein zweiter Bote von dem Tod ihres Bruders Mustapha, auf den sie ihre nächste Hoffnung gesetzt hatte; der zweite Mohr verweist nun Archilde auf ihren Bräutigam, der an der Spitze des Türkenheeres die Stadt retten werde; aber Archilde achtet nicht auf ihn, um so weniger, als ein neuer Bote das unaufhaltsame Vordringen der Christen meldet und erzählt, welchen lähmenden Eindruck das Erscheinen des Christenfeldherrn auf die Muselmanen gemacht habe; er rät zu eiliger Flucht. (au-Assonanz:) Wieder bringt einer der Mohren, diesmal der erste, die Rede auf den Bräutigam; vom Boten erfährt er, daß er gerettet sei, und knüpft an diese Rettung fast überschwängliche Hoffnungen für die endgültige Wendung des Kampfes; auch diesmal beachtet Archilde die Reden nicht. Aber was ist jetzt zu tun? Die Mohren bestehen darauf, Archilde zu retten, die Jungfrauen raten, sie der Milde des Siegers zu empfehlen; jeder weiteren Beratung wird ein Ende gemacht dadurch, daß ein vierter Bote berichtet, die Burg sei erstürmt und jeden Augenblick könne der Christenfeldherr erscheinen; schützend stellen sich die vier Boten vor Archilde; jetzt müssen auch die Mohren nachgeben; werde aber Archilde nur ein Haar gekrümmt, so würden sie die Jungfrauen töten. Plötzlich erscheinen Lisaur, der Feldherr der Christen, Leo, sein Feldhauptmann, und Georg, Lisaurs Waffenträger. Vor ihrem Anblick entfliehen die vier Boten, die Mohren treten mit gezückten Dolchen hinter die Jungfrauen. Mit Lisaur ist auch ein Trupp Soldaten mit Fahnen in das Zelt eingedrungen, der sich jetzt auf

Archilde stürzen will, um sie zu fangen; daran hindert ihn aber ein entschiedener Befehl Lisaurs. Archilde und die Jungfrauen werfen sich dem Feldherrn zu Füßen; (a-Assonanz:) in wohlgesetzter, viel zu langer Rede bittet die erste Jungfrau um Archildes Leben; der edle Lisaur zürnt wegen des geringen Zutrauens, das die Jungfrau ihm entgegenbringt, und staunt gleichzeitig über Archildes Schönheit; er verspricht, von der Jungfrau dankbaren Worten belohnt, die Fürstin zu schützen; zu ihrem Hüter wird Leo bestellt, der den Auftrag erhält, sie in Lisaurs Zelt zu führen. Unzufrieden sind nur die Soldaten; ist ihnen schon Archilde als Beute entgangen, so wollen sie doch wenigstens plündern; energisch verbietet Lisaur, das Zelt der Türkin auch nur anzurühren, und als sie ihn an sein früheres Versprechen erinnern, da bittet er sie, davon abzustehen und das Eigentum der Türkin ihr in sein Zelt nachzutragen. Die Soldaten, denen der Dichter einen ganz unwahrscheinlichen Edelmut mitgegeben hat, können seinen Bitten nicht widerstehen und machen sich daran, alle vorhandenen Geräte zusammenzutragen, um sie ins Zelt des Feldherrn zu bringen. Ihre Arbeit wird unterbrochen durch das Erscheinen Selims; über ihn erfahren wir erst im zweiten Akt mehr; hier wartet er nur mit dröhnenden Schimpfreden auf, öden, unwahren Tiraden, die, wollte man sie mit der bilderreichen Sprache des Orients und ihren überschwänglichen Ausdrücken entschuldigen, viel zu allgemein gehalten sind und gar keine orientalische Farbe haben; Selim fordert Lisaur zum Fechterzweikampf heraus, wird aber besiegt und entwaffnet; Georg eignet sich sein Schwert an, Selim selbst wird gefangen genommen.

Archilde ist inzwischen in Lisaurs Zelt gebracht worden, wo wir sie zu Beginn des zweiten Aktes wiederfinden. (a-Assonanz:) Wie aus einem Traume erwachend, sitzt Archilde staunend da; noch begreift sie nichts von dem, was mit ihr geschehen ist; ihr Erstaunen wächst, als ihr Leo Grüße seines Herrn überbringt und ihr andeutet, daß sie Gnade vor Lisaurs Augen gefunden habe. Freudig erstaunt will Archilde den Überbringer dieser Botschaft mit einer Uhr beschenken, doch Leo lehnt in wohlgesetzten langen Reden — an denen Rückerts Helden überhaupt reich sind — jede Belohnung ab. Paukenschall verkündet den Eintritt des Feldherrn. (e-Assonanz:) Herzlich begrüßt Lisaur die Fürstin, die ihm seinen Sieg erst erfreulich mache; er bittet sie, sich zu entschleiern, und steht dann wie geblendet; bei dem Kreuz auf seiner Brust sucht er Zuflucht. Er sei gekommen, sagt er, ihr einen neuen Sklaven zu bringen — Selim; Archilde erkennt ihn sofort; schon ist Selim im Begriff, in der Anrede an Archilde sich zu verraten, da hält er es für besser, zu einer Lüge seine Zuflucht zu nehmen; er gibt vor, ein langjähriger Sklave und dem Vater Archildes besonders lieb gewesen zu sein; durch diese Aufklärung ist der Feldherr, den die Erkennungsszene zwischen den beiden sichtlich betroffen hatte, beruhigt. Jetzt wird er von Georg zu den Truppen berufen.

Zwei Gruppen stehen nun auf der Bühne: auf der einen Seite Selim zwischen den beiden Mohren, auf der anderen Archilde zwischen den beiden Jungfrauen. (a-Assonanz bei Selims, e-Assonanz bei Archildes Reden:) Nur schwer vermag Selim auf der Mohren Rat seine Wut zu

bändigen; er schimpft Archilde eine Verräterin; aus seiner Rede, die auch hier in den Partien, die sich gegen die Christen richten, zur Tirade wird, erfahren wir, daß er von Archildes Vater ihr zum Bräutigam bestimmt gewesen ist, daß er sie glühend verehrt, die Liebessklaverei aber nur ungern ertragen hat. Archilde gibt ihm zu verstehen, daß er nur ihrem Throne nicht ihrem Herzen nahegestanden habe; er möge nicht durch unzeitigen Trotz seine Lage verschlechtern; dann verläßt sie ihn. (u-Assonanz:) Nun Selim allein ist und in den Mohren Helfer findet, kommt seine Wut in wüsten Tiraden zum Ausbruch:

> Gebt mir Dolche, gebt mir Dolche, daß ich lüfte meinen Busen

und später:

> Laßt mich toben, laßt mich rasen, laßt mich schäumen, laßt mich [fluchen,
> Laßt mich morden, laßt mich sterben! Alles kann ich, nur nicht [ruhen!

Mit einem Monolog, in dem er bald die Geliebte, bald die Christen verwünscht und sich selbst bejammert, geht er ab, mit dem Entschlusse, sich von Archilde freizumachen. Dieser Aktschluß aus einem Monolog, der sich über 47 Verse in achtfüßigen Trochäen erstreckt und keinen positiven Inhalt hat, verrät wenig dramatischen Blick.

Eine humoristisch gefärbte Szene eröffnet den folgenden Aufzug. (ei-Assonanz:) Georg beklagt sich darüber, daß in der Türkei das Lieben so langsam abgehe. Sein Herr bemühe sich schon so lange um Archilde, ohne doch rechte Fortschritte zu machen. Auch er, der Knappe, habe nichts davon, denn mit den Jungfrauen der Archilde komme er nicht zuwege. Übrigens müsse er sich Zurückhaltung auferlegen, da er nicht mehr reüssieren dürfe als sein Herr. Von Selim hofft er, daß die Christenluft ihn milder stimmen werde; wenigstens wolle er es mit christlicher Höflichkeit versuchen. Da tritt Selim herein; scherzhaft bietet Georg dem Türken seine Freundschaft an; doch der will nichts davon wissen; hänselnd bemerkt Georg, Selim habe ihn wohl nicht ganz verstanden, denn

> . . . wenn's (das Deutsche) ein Türke schwer begreift,
> Ist's kein Wunder heutzutage, da das Deutsch so mancherlei
> Ist, daß oft das Deutsch des einen andern Deutschen türkisch scheint
> Hier gilt's deutschlicher zu reden, nämlich deutlicher . . .

erbost nennt ihn Selim einen Sklaven seines Herrn; hat Georg die früheren Reden Selims lächelnd hingenommen, so bringt ihn diese Bermerkung — ein feiner Zug! — in Harnisch. Um seiner Drohung mehr Nachdruck zu verleihen, warnt er Selim vor seinem Schwert, das er ja gut kenne, da er es früher selbst besessen habe. Dann geht er fort. Hier bricht das Manuskript ab.

Gegenüber dem zuletzt besprochenen Werke weist unser Fragment einige Vorzüge auf, ohne doch an die dramatische

Begabung des Dichters irgendwie glauben zu machen. Vom dramatischen Gesichtspunkte aus ist es ein Vorzug, daß das Metrum einheitlich ist; das ganze Fragment ist in achtfüßigen Trochäen mit Assonanz am Schluß des Verses geschrieben; vor allem missen wir gerne die Sonette; aber die Wahl gerade dieses schleppenden Versmaßes ist doch wieder ein dramatischer Fehler. Während also auf dem Gebiete der Metrik der Einfluß Calderons ausgeschaltet ist, herrscht der Schlegels („Alarcos") unumschränkt; das zeigt sich auch in dem nach Friedrich Schlegels Muster gemachten Versuch, die Wahl der Assonanzen der jeweiligen Stimmung anzupassen, ein Versuch, dem wir ja schon im „Pilgergang" begegneten, der aber erst hier entschieden durchgeführt ist. Besser und einheitlicher ist auch die Sprache. Die starken Ungleichmäßigkeiten des Ausdrucks im „Pilgergang" sind vermieden; immerhin finden sich noch viele Tiraden, so in den Reden Selims, so in den Botenberichten zu Beginn des Stückes; in der kriegerischen Atmosphäre fühlt sich der Dichter offenbar nicht wohl; dort, wo die Handlung dramatische Akzente verlangt, versagt er. Der Bilderreichtum ist nicht mehr so ausgiebig, hier hat sich der Dichter eine vernünftige Selbstbeschränkung auferlegt; immerhin könnte manche blumenreiche Rede Lisaurs oder Leos noch eingeschränt werden; da uns dieses Drama in orientalische Umgebung führt, hat Rückert versucht, der Sprache orientalischen Charakter zu geben; daß das nicht ungeschickt geschehen ist, mögen einige Wendungen zeigen; so wird Archilde einmal „Löwentochter", „Adlersbraut", ein andermal „Perlentau" genannt; die Dienerinnen sind ein „Morgensternenpaar"; dann heißt es wieder:

Laß mein Flehen Lufthauch werden, meine Blicke Sonnenstrahl ...

hierher gehört endlich das pretiöse Bild vom „Strom der Rede",

. . . . welcher klar
Als ein Spiegel von sich strahlte deiner Herrin Lichtgestalt.

Charakterzeichnung ist auch hier nicht versucht; die Charaktere sind farblos, veridealisiert; der Knappe hat zwar einige hübsche Züge, könnte aber viel besser angefaßt werden;[140]) auch der

Dialog ist ohne jede Abstufung. In ihm waltet wieder jener Formalismus vor, der uns schon im „Rauneck“ störte, im „Pilgergang“ dagegen sich gar nicht geltend machte, ein Erbstück aus Calderons Schule; schon zu Beginn unseres Dramas hemmt der schematische Aufbau des Dialogs jede Wirkung; gleich in den ersten Zeilen, in denen die Mohren und Jungfrauen der Archilde Mut zusprechen, wird jeder der beiden Gruppen abwechselnd je eine Zeile zuerteilt, von denen dann wieder je zwei Zeilen durch starken sprachlichen Parallelismus gebunden sind; wenn dann die Unglücksnachrichten eintreffen, so trösten nach der ersten die erste Jungfrau und der erste Mohr, nach der zweiten die zweite Jungfrau und der zweite Mohr die trauernde Fürstin; durch diesen Formalismus wird die dramatische Schlagkraft geradezu gelähmt in dem Disput der Mohren und der Jungfrauen, wo diese für Ergebung, jene für Flucht eintreten; hier sprechen die beteiligten Personen je eine Zeile und zwar in der Reihenfolge: erster Mohr, erste Jungfrau, zweiter Mohr, zweite Jungfrau, dann noch einmal in der gleichen Reihenfolge und endlich: beide Mohren, beide Jungfrauen; und der letzte Vers dieser Szene ist gar völlig zerstückelt und an die beiden Gruppen verteilt und zwar so, daß den beiden Mohren die ersten beiden Trochäen, den beiden Jungfrauen das folgende Trochäenpaar und dann jeder der beiden Gruppen noch je ein Trochäus zufällt; ja, der Dichter zerreißt sogar diesem Formalismus zuliebe einen Satz:

> Erster Mohr: Wenn's mißlingt, so gilt's der beiden . . .
> Zweiter Mohr: . . . . Christenschlangen weiße Haut![140])

Das sind Eigenheiten, welche die dramatische Wirkung in Frage stellen. Im übrigen läßt sich über die dramatische Technik natürlich wenig sagen, da das Stück Fragment geblieben ist; immerhin ist die Exposition ganz geschickt; ein Fehler ist es, daß sich aus den zwei Akten noch keine Möglichkeit eines inneren Konflikts — und kaum die eines äußeren ergibt; wie das Stück weitergehen sollte, können wir nicht erraten; möglich, daß es deshalb auch vorzeitig abgebrochen wurde. Daß im übrigen Calderons Geist hier lebendig ist, geht schon aus unserer Inhaltsangabe hervor; in das Milieu

der Kämpfe zwischen Christen und Ungläubigen versetzt ja auch Calderon oft seine Dramen.

So weisen die dramatischen Jugendversuche unseres Dichters sämtlich einen mehr oder minder starken Einfluß Calderons auf: in der Technik, in der Metrik, in der Sprache, in der Idee. Wie ist das psychologisch zu begründen? Es ist bemerkenswert, daß in den ersten Versuchen mit ihrem starken lyrischen Charakter der Einfluß schwächer ist als im „Pilgergang“, ja, daß das Lustspiel sich gar eine gewisse Eigenart bewahrt. Aber je höher der Dichter sich seine dramatischen Aufgaben stellt, um so stärker bedarf er der Anlehnung, da er fühlt, daß er auf dem dramatischen Boden nicht sicher ist. Diese Erscheinung läßt sich an den „Napoleon“-Komödien ebenso überzeugend nachweisen; und wenn er später ein Kindermärchen oder einen Teil der nordischen Heldensage dramatisieren will, so hat er hier als unmittelbare Vorbilder Tieck und Fouqué im Auge.

Mit dem Türkin-Fragment schließt die Reihe der dramatischen Jugendversuche unseres Dichters, wenn wir von den späteren, nur für die Lektüre bestimmten „Napoleon“-Komödien absehen. Allerdings dachte Rückert schon früh an eine Dramatisierung deutscher Geschichtsstoffe; er schreibt im Juni 1816 an Fouqué, an dessen „Altsächsischen Bildersaal“ anknüpfend:[142]) „Ich habe schon gar lange von einer ganzen Galerie deutscher Geschichte, von Hunibolds Chronik an bis auf die künftigen Kaiser, geträumt, und ich werde auch noch dazu kommen“; dadurch fällt vielleicht Licht auf eine sonst ganz unbedeutende Notiz des Nachlasses; auf dem Originalmanuskript des Gedichtes „Die Vermittlung des Dichters“, das in dieser Zeit etwa entstanden ist, jedenfalls aber schon 1814 veröffentlicht wurde, befindet sich die offenbar ältere Notiz „Deutsche Geschichte“ und auf der anderen Seite „Otto II.“; es wäre also möglich, daß eine Dramatisieruug der Geschichte dieses Kaisers zu den Jugendplänen unseres Dichters gehört hat, um so leichter, als er in späteren Jahren Otto II. erneut als Helden eines Dramas ins Auge gefaßt und schon zahlreiche Materialien für diesen Plan beigebracht hat, worüber ein Blick in den Koburger Nachlaß Auskunft gibt.

Als der Dichter das Türkin-Fragment von neuem anfaßte, war er schon wieder in der Heimat. Nach der ersten Juniwoche — vielleicht am 10. Juni — kehrte er nach Hause zurück. Hier erwartete ihn schlimme Kunde. Die geliebte Agnes, deren Genesung er zu Pfingsten erwartet hatte, war Anfang Juni gestorben; die Genesung war trügerisch gewesen. Unter dem frischen Eindruck dieser Nachricht entstand der Sonettenzyklus „Agnes' Totenfeier".[143]) Die Entstehungszeit läßt sich gut festlegen; noch aus dem Juni 1812 haben wir in einem Briefe Rückerts an Stockmar[144]) das Zeugnis für den Beginn des folgenden Amaryllisromans; ja, es ist schon eine gewisse Ernüchterung eingetreten; andererseits nimmt Rückert schon in den letzten Sonetten des Agneszyklus auf das neue Verhältnis zu Marielies Geuß Bezug; doch ist die Neigung noch erst im Keimen; psychologisch unwahrscheinlich ist es, daß „Agnes' Totenfeier" entstanden sein soll, als schon die Liebe zu Amaryllis den Dichter beherrschte; Stimmung und Inhalt passen in beiden Zyklen zu wenig zueinander. Wenn nun der Amaryllisroman noch im Juni 1812 beginnt, so haben wir die Entstehung unserer Sonette etwa für die zweite und dritte Juniwoche 1812 anzunehmen.[145])

Mit einem vollen Akkorde setzt der Zyklus ein:

> Nun aber will ich sehn, ob man mit Armen
> Der Poesie kann in die Wolken reichen,
> Und niederholen aus des Lichtes Reichen
> Trostschätze für ein Herz, das will verarmen . . .(1);[146])

die ganze Natur ruft der schwergetroffene Dichter zur Totenfeier auf; zumal den Blumen gilt seine Bitte, um die Geliebte zu trauern, sie sollen fallen, da die Liebste gestorben ist:

> Ihr Blumen, hört! der Tod hat eine Krone
> Gepflückt, mit der ihr euch nicht dürft vergleichen;
> Was wollt ihr noch, daß ich der euern schone?
>
> Blüht minder schön, wenn ihr mich wollt erweichen,
> Wenn ihr so schön blüht, brech' ich euch zum Lohne;
> Denn sie, die Allerschönste, mußt' erbleichen (11);

reich und mannigfaltig sind namentlich diejenigen Bilder und Gedanken, welche die Blumenwelt hergeben muß, manche von keuschem, innigem Reiz. Agnes selbst wird einer Blume verglichen; und dann sucht der Dichter nach Steigerungen, um die Verklärtheit seiner Geliebten zu

schildern. Bald besingt er sie als Stern und gleich darauf erscheint sie als würdig der Gesellschaft von Heiligen des Himmels und sagenhaften Schönheiten des Altertums (27); in 28 treffen wir dann das erste der großgeschauten visionären Bilder, in dem der Dichter sie als Muse feiert. Dann noch eine starke Steigerung: wie eine Königin erscheint sie dem schauenden Dichter. Und endlich folgen als Abschluß der ganzen aufsteigenden Sonettenreihe die visionären Sonette 31 bis 33. Aber je mehr sich die Verherrlichung der Agnes von den ersten Sonetten diesen Visionen zuwendet, um so mehr wandelt sich dem Dichter die Gestalt, wandeln sich die Züge des geliebten Mädchens. Als die großgeschaute Gestalt, die den Mittelpunkt der Sonette 31 bis 33 bildet, können wir uns die verklärte sechzehnjährige Schönheit mit „dem kecken Schritte", den ihr das fünfte Sonett nachrühmt, nicht vorstellen; unwillkürlich hat ihr der Dichter, je grandioser die Verherrlichung wurde, die erhabenen Züge der Geliebten Petrarcas geliehen; viel eher scheint Laura mit der Gloriole, mit der sie Petrarca umgibt, die Trägerin der drei großen Visionen zu sein. Hinter den Sonetten 31 bis 33 flaut die Stimmung plötzlich ab; schon das Sonett 34 kann sich, durch die Nachbarschaft der drei Visionen bedrückt, nicht behaupten, könnte es auch nicht, wenn das Bild vom Weinstock weniger gesucht erschiene. Ernüchternd wirken die Spielereien der beiden folgenden Sonette, für die der Dichter selbst im 37. Sonett heftigen Tadel findet. Und so ist denn ein fast natürlicher Übergang gefunden zu den Andeutungen über das entstehende Amaryllisverhältnis (38 bis 39); dann noch ein letztes Sonett als Abschluß des Ganzen (40) und in der Fremde nach vier Jahren nochmals ein inniges Gedenken (41).

So hätte also, wie wir oben andeuteten, Petrarca auf Rückert gewirkt? Schon A. W. Schlegel hatte Petrarca übersetzt; wenn Rückert ihn nicht vor 1811 kannte, so lernte er ihn in Jena durch Schubart kennen;[147]) daß er ihn dreimal übersetzt hat, gesteht er selbst 1815;[148]) Petrarcische Sentimentalität dürfen wir mit ihm nicht nur dem Amarylliszyklus, sondern auch „Agnes' Totenfeier" zusprechen.[149]) Wie tut sich nun dieser Petrarcische Einfluß kund? Einmal in der Sprache. Schlegel hatte ja für das Sonett die „hohe Sprache" gefordert; wie Rückert dieser Forderung in den „Aprilreiseblättern" nachzukommen versuchte, sahen wir bereits; viel besser gelingt es ihm hier, wo er an Petrarca geschult ist. Er liebt eine kultivierte Sprache, gewählte Ausdrücke; ich rechne hierher Wendungen wie „die duftigen Schimmer deiner Wange" (9), es webt sich „aus Sternenzonen ein Lichtzelt funkelnd"; oft ist er zu ätherisch; gewählt klingt es, wenn Rückert seine Geliebte durch „silbergraue Wolken" schauen läßt (33), oder wenn sie den „seidenen Vorhang einer Wolke"

hebt (33); häufig wird der Wind als „Zephyr“ angeredet; so dämpft Rückert sichtlich die Töne des Schmerzes, ähnlich wie auch dem italienischen Dichter kein lauter, heftiger Ton, keine helle Klage, kaum ein dumpfer Aufschrei entfuhr; und weiter: wie schon in den „Aprilreiseblättern“ und in der früheren Lyrik liebt Rückert auch hier Adjektiv und Umschreibung; während diese Vorliebe in der frühesten Lyrik noch Erbstück aus älterer Dichtung war, stellt der junge Dichter jetzt diese Vorliebe in den Dienst einheitlicher Stilwirkung; dem gleichen Zwecke sollen auch die zahlreichen Bilder dienen, die Rückert, meist auf Petrarcas Spuren, der Sprache einflicht; meist sind sie sehr gewählt, oft auch gesucht, so z. B.:

> Ich sehe dich, den Kahn des Mondes lenkend,
> Daß Lufström' ihre Wogen sanfter schlagen (28).

Im 14. Sonett sagt der Dichter:

> Was hilft's, daß ich durch Höhn und Tiefen schweife?
> Daß ich an Sonnen meine Fackel zünde?
> Daß ich den Duft von allen Blumen streife?

damit gibt er zwei Kreise an, aus denen er gerne seine Vorstellungen und Vergleiche holt: die Sterne und das Blumenreich; hier ist nicht auszumachen, ob lediglich Petrarcas Einfluß vorliegt, dem ja auch der Vergleich mit den Sternen, mit der Sonne so leicht in die Feder floß, der auch der Liebsten so verschwenderisch Blumen streute und sie ihnen als Schwester zugesellte, oder ob nicht mit Petrarcas Einfluß der Calderons sich paart, von dem in den Dramen ähnliche stilistische Einflüsse ausgingen. Zu diesen Beobachtungen treten noch einige andere Stellen, die im Inhalt sich mit Petrarca berühren. So erinnert der prägnante Anfang des 16. Sonetts an die ähnlichen Anfänge der Sonette 94 und 96 bei Petrarca; und wenn der deutsche Dichter im 25. Sonett klagt:

> Ein Recht zu klagen hat jedwede Stätte,
> Wo sie vordem gewandelt jemals, oder
> Wo sie in Zukunft je gewandelt hätte

und dieses näher ausführt, so greift er Gedanken auf, die auch schon Petrarca (259, 261, 293) ausgesprochen hat. Zieht schon Petrarca in manchen Sonetten (23, 32, 245) die Sternbilder als Staffage oder zum Vergleich heran, so erinnert die

Situation des 28. Agnes-Sonetts stark an die des 260. im Kranze Petrarcas. Auch der pretiöse Vergleich „Mitternacht war ihre Braue“ (33) mag bei Petrarca seinen Keim haben, der einmal die Brauen der Liebsten mit einem schönen Himmel vergleicht (126), ein andermal den Herrn mit den Brauen den Himmel tragen und lenken läßt (310); zu diesen Einflüssen Petrarcas kommt dann noch jene schon oben berührte Wandlung, die der Dichter mit der Gestalt der Agnes vornimmt.

Verwandt mit dem Einfluß Petrarcas ist der aus der mittelhochdeutschen Poesie; wir trafen eine Spur davon schon im Trauerspiel „Rauneck“, reichlicher werden wir ihm in der gleichzeitigen Poesie Rückerts begegnen;[150]) vielleicht wird er in unserem Zyklus hier und da durch Petrarcas Einfluß verdeckt; aber an einigen Stellen liegt er doch offen zutage. So klingt gleich der Anfang des 26. Sonetts an die ersten Worte manches mittelhochdeutschen Gedichtes an, und im 34. Sonett wählt Rückert zu Beginn die Einkleidung in einen Traum, die auch die mittelhochdeutsche Minnedichtung liebt.

In den Klagen bricht hier und da noch ein Geßnerischer Ton durch, so im 30. Sonett.

Doch mit der Schilderung der Einflüsse ist die Art der Sonette nicht hinreichend charakterisiert; es bleibt noch viel Eigenes für unseren Dichter — im Guten wie im Schlimmen. Manches in den Gedichten macht einen gequälten, gesuchten Eindruck; hierher rechne ich den ganzen Inhalt des 17. Sonetts, der zu pretiös wirkt, auch das 20. Sonett, dessen Gedanke zu gesucht, das aber im Tone echt Petrarcisch ist; dieser Zwiespalt geht auch durch das 21. Sonett; das 34. wurde wegen des Vergleichs, auf dem es aufgebaut ist, schon oben gerügt, die geistreichelnden Spielereien des 35. und 36. Sonetts hat der Dichter selbst im 37. getadelt. Unzutreffend ist es, wenn Rückert von Agnes singt:

> Willst Erde du, da deine schönste Eiche
> Entwurzelt sank, nicht seufzend widerhallen (7).

Demgegenüber ist vieles schön erfunden und echt und tief gefühlt, wie überhaupt das innere Empfinden unseres Dichters offenbar mitschwingt. So gleich der schöne Anfang

des 4. Sonetts, so das feinsinnige 5. mit den Worten, die an Agnes gerichtet sind:

> War dir wohl vor des Mittags Schwüle bange?
> Schuf wohl des fernen Abends Frost dir Sorge?

besonders schön sind dann wieder das 8. und das 9. Sonett, echt empfunden ist das 19., eigenartig das 26. Sonett mit dem feinen Bilde am Schlusse:

> Da fand ich ihn, den Lenz: ein schöner Knabe
> Saß er mit nassem Auge, blassen Wangen,
> Auf deinem, als auf seiner Mutter Grabe.

Doch den Höhepunkt bildet das 31. Sonett, die erste Vision, ein Bild, großartig geschaut, prachtvoll angelegt und wundervoll durchgeführt. Wir trafen ja schon auf Rückerts Neigung zu „kosmischen Bildern"; in diese Reihe gehört auch unser Sonett; hier ist kein Strich überflüssig, jeder Zug bleibt im Rahmen des Bildes. Klänge, die später im „Bau der Welt" wiederkehren, klingen schon hier an:

> Ich sah! Sie stand im Ost . . .

Nicht so groß und nicht so einheitlich ist die nächste Vision, das 32. Sonett, doch auch hier zeigt sich die Stärke der dichterischen Phantasie, die Rückert eigen war. Am schwächsten ist die folgende, letzte Vision; hier vermissen wir die Anschauung, die Plastik; so namentlich das Bild:

> . . . . Ihre
> Hand hob aus dem seidnen Vorhang einer Wolke
> Den Mond hervor, ihn als ein Füllhorn haltend.

So bedeuten die Agnessonette gegenüber den nur um ein Jahr älteren „Aprilreiseblättern" inhaltlich wie sprachlich einen guten Fortschritt.

Auch die formale Vollendung hat gewonnen; die Fälle, wo offenbar Reimzwang schlechte Satzfügung veranlaßt oder aber unpassende Worte eingeschmuggelt hat, sind weniger zahlreich als früher; die weiblichen Reime, die der Dichter trotz einer unbedeutenden Ausnahme im 17. Sonett für verbindlich hält, gelingen ihm leichter als früher: das Partizipium des Präsens ist meist vermieden; auch auf Reinheit der Reime hat Rückert durchweg Wert gelegt; die versetzte Betonung

ist nur durch ganz vereinzelte Fälle belegt (z. B. „mußtén" für „mußten" im 33. Sonett); die Quartette sind sämtlich korrekt gereimt; bei den Terzetten der 41 ins Jahr 1812 fallenden Sonette[151]) ist die Mehrzahl in der Art cdc dcd gebunden, doch fünfzehn zeigen die Reimstellung cde; bemerkenswert ist des Dichters Neigung zum Enjambement, wodurch er die Gefahr allzugroßer Starrheit glücklich umgeht.

So liegt der Agneszyklus als ein wohlabgeschlossenes Ganzes vor uns; die innere Einheit ist in ganz anderer Weise als bei den „Aprilreiseblättern" durch die Figur der Agnes, die den Mittelpunkt bildet, gegeben; wohlüberlegte Architektonik bringt durch Steigerung, Höhepunkt und Abebben die nötige Abwechselung hinein. Der Zyklus sollte ursprünglich nach Art der römischen Elegiker den Titel „Athnesia, eine Apotheose", führen,[152]) wie kurz darauf Marielies Geuß als Amaryllis gefeiert wurde; erst 1817, im „Taschenbuch für Damen", heißen die abgedruckten Sonette „Agnes, Bruchstücke einer ländlichen Totenfeier", und erst die Erlanger Ausgabe kennt den uns heute geläufigen Titel.

Über die Aufnahme der Sonette läßt sich wenig sagen, da Besprechungen nicht vorliegen außer einer. Diese findet sich obendrein in einem Briefe Mansos an Böttiger. Manso schreibt dem Freunde, daß die Agnessonette die ersten „echt petrarcischen" Sonette im Deutschen seien (18. Dezember 1816)[153]); also auch hier wieder der Hinweis auf das Vorbild Petrarca. Kühner[154]) hat gezweifelt, ob überhaupt nach einer ersten flüchtigen Begegnung irgend welcher nähere Verkehr zwischen Agnes und dem Dichter stattgefunden habe; das ist immerhin recht bezeichnend für die Art der Gedichte, es fehlen noch die Einzelheiten der Charakteristik, die individuellen Situationen, die den Amarylliszyklus auszeichnen, so daß hier Kühners Zweifel verständlich erscheint. Freilich bringen die Zugaben zum Sonettenzyklus noch einige charakteristische Züge hinzu; so die „Vorbedeutungen", so „Der Tänzerin". Dichterisch sind die Zugaben durchweg nicht bedeutend; so vermag das Gedicht „Der Tänzerin" nicht zu fesseln trotz des hübschen, an Wunderhornlieder sich anlehnenden Gedankens der Schlußstrophe. Eher befriedigt das „Wiegenlied" mit dem guten Refrain, während das als Gegenstück gedachte

„Winterlied“ durch unedlen Ausdruck seine Wirkung einbüßt. In metrischer Hinsicht bemerkenswert ist das „Sommerlied“, einmal durch die reichen Reime an zweiter und vierter Versstelle, ferner durch die Vorliebe für Kurzverse: interessant ist, daß Rückert schon jetzt den reichen Reim anwandte, den Goethe erst durch den „Westöstlichen Diwan“ wieder belebte, der aber auf den unbefangenen Leser leicht als Spielerei wirkt und hier, wo in den Kurzversen die reimtragenden Worte eine ganze Zeile einnehmen, die Wirkung des feindurchdachten Gedichtes stört; die Neigung zu Kurzversen werden wir je länger je mehr bei Rückert festsellen können, schon bei der zusammenfassenden Betrachtung der sonstigen Lyrik dieses Zeitraums[155]) werden wir uns damit beschäftigen müssen. Metrisch bemerkenswert sind endlich auch „Madrigal“ und „Das Meer der Träne“; während er dort, in A. W. Schlegels Spuren wandelnd, die Madrigalenform in recht geschickter Weise handhabt, nähert er sich hier der Form der romanischen Ballata.

Die letzten Sonette des Agneszyklus enthalten, wie wir schon dartaten, Andeutungen über das keimende Liebesverhältnis zu Amaryllis; und daß die Agnesepisode bald an dem Dichter vorüberging, darüber kann auch nicht die Tatsache hinwegtäuschen, daß der Dichter in einigen späteren Gedichten leise der verstorbenen Geliebten gedenkt und auch später noch mit seinem Vetter Emil zu den Gereuther Anlagen pilgerte, wo er so oft Agnes getroffen hatte.[156]) Psychologisch läßt sich der schnelle Wechsel einigermaßen begreifen. Die Liebe zu Agnes war zu petrarcisch, zu ätherisch, um vor dem dörflichen Liebesroman standhalten zu können. Während aber Petrarca den Lockungen des Lebens widersteht, während bei ihm die Resignation siegt, stürzte unser junger Dichter in die Netze eines „Grasaffs“, wie er sie selbst nannte, erlebte ein ländliches Liebesidyll, wie er es aus den Werken des verehrten Geßner kannte. Vielleicht spielte noch ein anderes Moment bei dem schnellen Wechsel mit, das der Dichter im „Pasquill“[157]) dichterisch verwertet hat; dort erzählt er, wie er einst ganz untröstlich über Agnes' Verlust in einem Wirtshaus Einkehr hielt, wo ihm ein Dirnlein aufwartete, das mit der verstorbenen Geliebten eine starke Ähn-

lichkeit zu haben schien, stark genug, um den phantasievollen Dichter alsbald in ihre Netze zu ziehen.[158]) Auch briefliche Äußerungen liegen über seine Beziehungen zu Amaryllis vor, Äußerungen, die ebenso wechselnd und widerspruchsvoll sind wie sein Verhältnis zu Marielies Geuß und der literarische Niederschlag dieses Verhältnisses im Amarylliszyklus. Auf die Höhe seines Glückes führt uns ein Brief an Stockmar, den er der zweiten poetischen Epistel[159]) beilegte, die somit ins Jahr 1812 zu versetzen ist. Er schreibt dort:[160]) „Daß Du vorstehendes (die Epistel) nicht für einen poetischen Scherz haltest, schreibe ich die prosaische Nachschrift; Du mußt und sollst, ich habe alles köstlich schön gestellt, nun bestelle es auch recht wohlfeil ..... In der höchsten Eile und in der Specke.“ In der Epistel selbst, die den tändelnden Ton Geßners glücklich mit antiken Wendungen verbindet und in ihrer ganzen Art, in ihrer ganzen Stimmung das Glück des Dichters widerspiegelt, bittet er den „Arzt“, seinen Freund Stockmar, ihm für Amaryllis einen Spiegel als Geschenk zu besorgen. Aber noch im Juni 1812 tritt eine Ernüchterung ein, nicht die letzte, die er im Liebesdienste der launenhaften Geliebten nach stets erneuter starker Zuneigung empfand. Er schreibt an Stockmar:[161]) „Meine Bittre — Amara — (Du weißt doch, daß sie existiert?) quält mich bis in den Tod; sie ist ein Satan und ich ein Narr, weil sie nicht einmal ein schöner ist .... Komme doch und reiße mich aus dem Kote, in dem ich bis über die Ohren verliebt stecke.“ Er dichtet auf sie ein leidenschaftliches Epigramm im Stile der römischen Elegiker und schickt es Stockmar.[162]) Das Verdienst, über Amaryllis selbst und Rückerts Verhältnis zu ihr uns aufgeklärt zu haben, muß ebenso wie bei Agnes rückhaltlos Konrad Beyer zugesprochen werden; er hat, auf Grund mündlicher Berichte und Nachforschungen, zuerst nachgewiesen, daß unter Amaryllis die sechzehnjährige Maria Elisabeth Geuß zu suchen ist, das naive Töchterlein aus dem Dorfwirtshaus „Die Specke“, daß ferner Rückert im Sommer 1812 längere Zeit dort wohnte, daß die Liebesklagen des Amarylliszyklus auf wirklichen Erlebnissen beruhen. Zwar hat Kühner auch für das Verhältnis zu Amaryllis die tiefere Neigung Rückerts bestritten; das klingt hier weniger glaubhaft als

für Agnes; es läßt sich nur damit entschuldigen, daß Kühner einige in die Gesamtausgabe nicht aufgenommene Sonette nicht gekannt hat,[163]) aus denen hervorgeht, daß der Dichter in Wirklichkeit mit seiner Liebe die ernstesten Absichten verband und nahe daran war, durch ein Verlöbnis an Marielies gebunden zu werden; was ihn schließlich befreite, war die Erkenntnis von der gesellschaftlichen und geistigen Kluft, die ihn von der Geliebten trennte und seine Abweisung ihn fast als Erlösung betrachten ließ.

Entbehrt so schon das reale Verhältnis nicht des Romanhaften, so liest sich vollends der Sonettenzyklus wie ein Roman, dem weder die Spannung, noch die Ruhepunkte fehlen.[164])

Während die Architektonik von „Agnes' Totenfeier“ eine einheitlich aufsteigende und leise sich verlierende Linie bildet, verläuft diese im „Amaryllis“zyklus infolge des stets sich erneuernden Werbens und der eben so häufigen Enttäuschungen des Dichters in einem reizvollen, künstlerisch wohlgeordneten Auf und Ab.

Das 1. Sonett bildet eine gute, vielleicht erst später geschriebene Einleitung zu dem Zyklus, in welcher der Dichter mit Befriedigung auf das Gebilde seiner Kunst schaut. Behaglich beginnt das 2. Sonett den eigentlichen Zyklus; auf allen Fluren winken Landmädchen; nach welchem soll der Dichter greifen? Aber schon hat ihn eine junge wilde Hecke selbst ergriffen, voll Dornen:

> Ach armes Herz, mir ahnt, es wird die Kecke
> Dir bitter dieses Sommers Lust zernagen.

Schon im folgenden (3.) Sonett beginnt die Klage über der Geliebten „Rauheit“. Während Vater und Mutter und alle Hausleute sehen, was des Dichters häufiger Verkehr im Hause bedeutet, scheint nur Amaryllis kein Auge dafür zu haben (4). Zwar behagt die Umwelt, das Milieu, in der die Geliebte sich aufhält, dem Werber keineswegs, aber wie mit einem Zauber hält es den Dichter dort (6). Zum ersten Male tritt jetzt eine Ernüchterung ein; der Liebhaber macht den Versuch, ihr mehr zu bieten, als ihre jetzigen Verhältnisse ihr geben können (7—11), muß aber erfahren, daß sein poetisches Anerbieten bei ihr gar kein Verständnis findet (12). Da wagt er zum ersten Male den Versuch, sich loszumachen; aber der mißlingt, selbst im Traume verfolgt sie ihn (13—17); nun wohl, gelingt es ihm nicht, sich freizumachen, so versucht er, ihr durch eigene Rauheit und Widerspenstigkeit beizukommen (18—20); doch auch das verschlägt nicht; erneute Klagen folgen, in denen sich die Innigkeit des 22. und

24. Sonetts schon mit einem Zuge von bisher nicht empfundener Bitterkeit (21) mischt (21—24). Fast scherzhaft klingt gar der böse Wunsch des 26. Sonetts, das eine Antwort auf das 25. gibt. Wiederum folgen Klagen, denen aber noch alle Herbheit fehlt, eher ein wenig Mitleid eigen ist (27—30). Freundliche Ausnahmen bilden die beiden folgenden Sonette (31—32); das Wechselvolle, das sich in diesem Benehmen der Geliebten kundgibt, tadelt der Dichter leise (33). Aber bald findet er erneuten Grund zu heftigerer Klage; ja, jetzt mischt sich wiederum ein Ton der Bitterkeit hinein (36); dieser wird um so deutlicher, je länger sich der Dichter im Dienste der launenhaften Geliebten bemüht; nicht lange mehr und er wird ihn ganz beherrschen. Vorab freilich tritt ein Ruhepunkt in dem Roman ein; das 37. Sonett zeigt den Dichter glücklicher denn je, innig und befriedigt klingen die folgenden Stücke, jede Klage fehlt, neuer Mut belebt den Liebhaber (38—41); so drängen sich vom 31. Sonett an diejenigen Stücke, die Ruhepunkte im Kampfe mit den Launen der Geliebten bilden; das ist künstlerisch wohl berechnet, da im 43. Sonett der Umschwung einsetzt; ebenso ist es künstlerische Absicht, wenn der Dichter im 42. Sonett der Wandlung noch ein Gedicht von großer Innigkeit, zumal im Anfang, voraufgehen läßt. Endlich folgt dann im 43. Sonett der Entschluß, sich loszureißen, der im folgenden Sonett eine entschiedene, scharfe Form annimmt. Herb ist das 45., ungewöhnlich erbittert wie nur je ein Gedicht des Catull oder Properz das folgende Sonett, von dem sich die kühle Besonnenheit des daran anschließenden Abschiedssonetts gut abhebt. Aber die Sehnsucht verläßt den Dichter nicht, sie meldet sich, als noch kaum der Bruch vollzogen ist (48—49). Zwar hören wir (50), daß auch die räumliche Trennung vollzogen ist, daß der Dichter nicht mehr zur Specke hinauszieht. Doch innerlich hat er sich noch nicht befreit, die Sehnsucht peinigt ihn (50—51), schöne Erinnerungen tauchen auf, zumal es inzwischen Winter geworden ist (52—53). Ganz unwillkürlich sieht der Dichter nur das Gute an dem beendeten Liebesverhältnis (54); Resignation spricht aus dem schönen Erinnerungsbild des folgenden Sonetts; da plötzlich sieht er die Liebste wieder: sie fährt in einem Schlitten vorbei (56); die Glocken ihres Dorfes dringen zu ihm herüber (57—58), Nord- und Südwind vermitteln ihm Kunde (59—60); er ist ganz wieder Feuer und Flamme: wir sehen schon die Zeit voraus, wo er wieder in die Netze der Amaryllis fallen wird. Die nächsten Sonette wirken noch retardierend, das allzu gedankenmäßige 61. und das 62. und 63., die beide ihrem ganzen Ton und Inhalt nach mehr in den früheren als in diesen Zusammenhang hineinpassen. Und dann schildern die folgenden Gedichte in guter, knapp durchgeführter Steigerung die Rückkehr ins Haus der Geliebten: das 64. und 65., wie es ihn fast magisch in den Bannkreis der Geliebten zieht, das 66., wie der Dichter, gleich wie ein Kiebitz um sein Nest, ums Haus der Geliebten kreist, die Sonette 67 bis 70, wie der Verliebte das bekannte Haus wieder betritt, manches vertraut, manches verändert findet. So scheiden wir mit der Aussicht auf einen zweiten Sommer im Liebesdienste der Amaryllis, der dann freilich durch die „Entzauberung“ bald ein Ende fand. Einen Abschluß hat unser Zyklus nicht; denn das 71. Sonett der Gesamt-

ausgabe fehlt in der authentischen Erlanger Ausgabe und die Sonette 72 bis 75 gehören den Liedern auf Friederike Heim an. Doch als Ganzes weist der Zyklus einen recht geschickten Aufbau auf, der sich zwar bei der ersten Lektüre nicht ganz erschließt, später aber um so überzeugender wirkt; ich habe ihn ausführlicher dargelegt, um dem oft gehörten Einwand zu begegnen, es habe dem Dichter jeder Sinn für Architektonik gefehlt.

Über sein Werk hat sich Rückert dem Freunde Stockmar gegenüber selbst geäußert:[165]) „Was du komisch findest, ist die Wirkung von der Verschmelzung dreierlei Bestandteile, deren ich mir sehr deutlich bewußt bin: petrarcischer Sentimentalismus, idyllische Idealität und schroff aufgegriffene Wirklichkeit."

Nun hat freilich Petrarcas Einfluß im Vergleich zu den Agnessonetten nachgelassen; das hat seine guten inneren Gründe; das schmerzvolle Agneserlebnis kam einer Behandlung in der kultivierten, oft ätherischen Art des Petrarca weit entgegen, die realistische Amaryllisepisode ließ diesen Einfluß nur in beschränktem Umfange zu. Am ehesten ist er in der Sprache zu spüren, wenn sich hier natürlich auch Elemente einmischen, die der Diktion Petrarcas völlig fremd sind. Aber vieles zeigt doch den Einfluß seiner kultivierten Sprache, so z. B. ein Ausdruck wie „im Becher deiner Lippen" (6)[166]), ein Satz wie

Am Weg der Kirsche Wangen rot sich malen (13);

Petrarcisch muten auch die Quartette des 9. Sonetts in ihrer sprachlichen Fülle an; ja, die Sprache versteigt sich sogar so weit, daß dabei schwülstige Ausdrücke wie

O Wonneschau, Lustanblick, Augenweide! (31)

herauskommen, die Edgar Groß[167]) an die schlesischen Poeten erinnern. Wie Petrarca im vierten Sonett, so knüpft auch Rückert (21) an den Namen der Geliebten an — denjenigen freilich, den er ihr selbst gegeben hat —, um in spielerischer Fortsetzung ihr ihre Bitterkeit vorzuwerfen. Das 34. Sonett endlich, unpersönlich wie es gehalten ist, nähert sich am ehesten der Stimmung, die in den Sonetten Petrarcas vorwaltet.

Eine andere Eigenschaft der Sonette hat Rückert mit „idyllische Idealität" richtig bezeichnet. Diese steckt zumeist in denjenigen Sonetten, die in Geßners Ton fallen; dessen

Einfluß hat schon Edgar Groß[168]) richtig hervorgehoben; im 10. Sonett begegnet uns gleich zu Beginn ein Motiv, das in der Schäferpoesie ungemein beliebt ist; ganz schäferlich mutet das folgende 11. Sonett an, in das auch einige Töne der Hainpoesie eindringen. Eine leise Erinnerung an die Poesie Geßners birgt auch das 1. Terzett im 8. Gedicht. Häufig geht Rückert auf die römischen Vorbilder, die Elegiker, zurück. Tibulls Einwirkung ist greifbar deutlich im 40. Sonett mit dem antiken Apparat und den idyllischen Anklängen im 2. Quartett. An idyllische Motive der antiken Poesie, die uns namentlich aus einigen Oden des Horaz vertraut sind, knüpft der Anfang des 43. Sonetts an. Als „Thessalierin", als thessalische Zauberin, als die manche antike Geliebte durch die Elegien ihres Verehrers geht, erscheint Amaryllis im 6. Sonett. Ein andermal bietet der moderne Dichter sein ganzes Wissen vom Liebeszauber auf, um uns die Geliebte als Zauberin vorzuführen, wie das ähnlich Theokrit im 2. Idyll schon getan hat (65). In den Zeilen

> Daß es der Hund, ihr Hüter, sieht in Ruhe
> Und nicht der Müh' es wert hält, noch zu bellen (36)

kehrt Rückert ein Motiv um, das uns bei antiken Elegikern, vor allem Properz, begegnet, wenn sie klagen, daß sie der Schwelle der Geliebten so lange hätten fernbleiben müssen, daß sogar die Hunde sie für Fremdlinge hielten und anbellten.

„Schroff aufgegriffene Wirklichkeit" ist ein drittes Merkmal der Amaryllissonette. Dieser Begriff umschreibt diejenigen Vorzüge, die unsern Zyklus als die bedeutendsten vor dem vorhergehenden Agneszyklns auszeichnen; die späteren Sonette tragen im viel höheren Grade als die „Totenfeier" den Stempel des eigenen Erlebnisses an sich; mußten wir uns dort mit künstlerisch zwar gediegenen, aber doch durchweg typischen Versicherungen der Liebe und des Schmerzes begnügen, so werden wir hier unmittelbar Zeugen des Liebesromans in seinem ganzen Verlaufe: die idealisierende Sphäre der Agnessonette hat der Dichter verlassen, statt dessen gibt er unmittelbare Wirklichkeit; das ist zwar durch den Wechsel des Objekts bedingt, und darin liegt der bedeutsame Nutzen

des letzteren Erlebnisses; aber daß Rückert auch für diese Liebesepisode einen künstlerisch durchaus gültigen Ausdruck findet, zeigt einen großen Fortschritt in seinem dichterischen Vermögen. Eine ganze Anzahl Sonette haben „schroff aufgegriffene“ Situationen zum Inhalt, die zwar nicht immer fest umrissen sind, aber auch so eine bemerkenswerte Erweiterung des typischen Sonetteninhalts bedeuten; ich greife einige heraus: Der Dichter sitzt in der Wirtsstube der Specke inmitten von „matten, dummen Gesichtern“, von draußen dringt „der Mißlaut“ des Treibens auf dem Bauernhofe herein und stört ihn in seinen Empfindungen, die sich erst wieder beruhigen, als Amaryllis hereintritt (5); auf die Wirtschaftsgeräte schilt er, die sich erfrechen, die Arme seines Mädchens zu beladen, und die ihm ihren Anblick entziehen (7); der Geliebten schlägt er vor, im Sinne Geßners ein genügsames, friedliches Leben in einem „Hüttchen“ zu führen, erhält aber die für ihre Verständnislosigkeit charakteristische Antwort, daß sie, die reiche Wirtstochter, das nicht nötig habe (11—12); er bringt ihr Blumen, die er hofft an ihrer Brust blühen zu sehen, doch sie stellt sie ins Zimmer und entschuldigt sich damit, sie habe sie recht lange erhalten wollen (29); „abends unterm Tanze“ zählt ihr der Dichter schwärmerisch auf, mit welchen Schätzen er sie schmücken wolle, und sie greift, in seinen Arm gelehnt, begierig alle diese Versprechungen auf (32); als er nach der langen, qualvollen Trennung wieder das Haus der Geliebten betritt, findet er über dem Ofen eine „schöngewaschne Hemdenkrause“ aufgehängt, die, wie er hört, zur Hochzeit bestimmt ist, er atmet erleichtert auf, als er hört, daß nicht Maria Elisabeth, sondern die ältere Schwester heiratet (69); auf dem Tische findet er „Des Knaben Wunderhorn“, das er vor der Trennung hat liegen lassen (68). Die Gestalt der Amaryllis ist freilich nicht ganz lebendig geworden; es sind Einzelzüge, die namentlich ihre Sprödigkeit und Verständnislosigkeit betonen, sich aber zum Gesamtbild nicht recht zusammenfügen, wie ja die Charakterisierung die schwache Seite auch des Dramatikers Rückert war. Der größeren Lebendigkeit und Gegenständlichkeit der Dichtung sucht in ihrer Art auch die Sprache des Dichters zu dienen. Deutlich erkennt man das Streben nach Lebendigkeit im

27. Sonett mit seinem spitzigen Dialog, dessen Wirkung freilich durch die Wortspielereien des letzten Terzetts stark gemindert wird. Oft trifft Rückert geschickt den täglichen Umgangston:

> . . . Wie Wälder von — du kennst es nicht — Hyrkanien (19);

er kopiert die Volkssprache, wenn er Amaryllis sagen läßt:

> Kann ich davor, wenn Aug' und Mund nicht taugen? (30).

Allerdings hätte dem Dichter eine Geschmacklosigkeit wie die Zeile

> Sahst du den Schweiß, der deinethalb mich näßte? (35)

nicht unterlaufen dürfen. Dialektausdrücke oder doch im Gebrauch beschränkte Worte erhöhen den individuellen Charakter der Sprache, so „Schaube“ (10), „Stadel“ (1). Wendungen, die uns aus dem Volkslied geläufig sind, werden, der ländlichen Umgebung gemäß, in der sich der Herzensroman abspielt, häufig verwendet; einige Male taucht der Verwandlungswunsch auf, der ja für das Volkslied so bezeichnend ist (24, 38, mit einer kleinen Änderung 63); ja, im 68. Sonett verrät uns gar der Dichter, daß er bei seinem Aufenthalt in der Specke „Des Knaben Wunderhorn“ gelesen hat. Knabe und Spinnerin (43) sind typische Figuren des Volkslieds; rote, weiße und blaue Blumen (60) sind Lieblingsblumen des Volkslieds, aus dem ja schon Hölty sie entlehnt hat. Im Rahmen volkstümlicher Anschauung bewegt sich Rückert endlich, wenn er sich im 18. Sonett entschließt, nachdem ihm „Flehen, Seufzen, Lallen“ nichts geholfen habe, es „aus dem Gegensatze“ zu versuchen und gleich in den folgenden Sonetten den Anfang macht:

> Du bist nicht schön, kann ich dir redlich sagen (19).

So wirken neben eigener Begabung verschiedene Einflüsse mit, um den Gedichten die von Rückert selbst angegebenen Eigenschaften und durch ihre Verbindung dem ganzen Zyklus ein eigenes Gepräge zu geben.

Noch einige andere Einflüsse sind zu bemerken. Erneut zeigt sich auch hier Rückerts um diese Zeit einsetzende Beschäftigung mit der Minnepoesie (Anfänge des 63. und

64. Gedichts, „Bronnen“ in 45, „Bronne“ in 61, „Spielgeselle“ in 54); auch Klopstock wirkt noch weiter: „Lobgebräme“ (45), „Mitternächte“ „niedertaute“ (6), vor allem dort, wo der Dichter das ihm ungewohnte Grausige und Gigantische schildert, wie zu Beginn des 3. Sonetts.

Aber darüber hinaus enthalten die Sonette doch sehr viel persönlichstes Gut des Dichters, das uns bald den tiefempfindenden, bald den gedankenreichen Poeten verrät; ich denke z. B. an den Beginn des 22. Sonetts:

> Du stand'st in dich verhüllt gleich einem jungen
> Frühlinge, der sich selbst noch nicht empfunden;
> Ich kam und brachte deines Lenztums Kunden
> Dir erst durch meiner Blicke Flammenzungen;

nur der Vergleich „meiner Blicke Flammenzungen“ stört ebenso, wie der weitere, der Sprache wie der Empfindung nach gleich glückliche Text des Sonetts in dem häßlichen „girrte“ einen empfindlichen Schönheitsfehler aufweist; echt und gut empfunden ist das Sonett 37; besonders unmittelbar spricht sich das Empfinden des Dichters dort aus, wo er den Entschluß faßt, sich von Amaryllis loszureißen, in den Sonetten 44 bis 47; hier klingen keine fremden Töne durch, keine gesuchten Bilder begegnen, keine Abgeschmacktheiten stören uns, nicht einmal in dem erbitterten 46. Sonett; höchstens erregt einzelnes Sprachliche Anstoß, so „Götterschminke“ (46), „Klagewimmer“ (47) und die Spielereien zum Schluß des 45. Sonetts. Den gedanken- und empfindungsreichen Dichter verrät das 48. Gedicht mit den schönen Zeilen:

> Die Sehnsucht aber sitzt bei mir im Zimmer,
> Blickt aus nach dem von ihr getrennten Lenze,
> Den sie dort sitzen sieht in einem Stübchen.

Wie Schmerz und Zorn, so regen auch Sehnsucht und holde Erinnerung das tiefste Empfindungsleben des Dichters an, daß es sich in Tönen von ganz persönlicher Färbung kundgibt: das geschieht in den Sonetten 56 bis 60, wo Erfindungskraft und echte Stimmung sich zu tiefer Wirkung vereinen, mag auch sprachlich einiges unedel klingen. Ähnliches gilt für die Sonette 64 und 66, nur, daß der Schluß des 66. Sonetts sprachlich unschön wirkt:

> . . . Bis unaufhaltsam er sich stürzt gleich Blitzen
> Heiß auf das Nest, das kaum erst kalt geworden.

Oft steckt das Eigene und poetisch Wertvolle nur in Einzelheiten oder tritt unmittelbar neben Abgeschmacktheiten und unschönen Sätzen auf, so daß ein einheitlich günstiger Eindruck des Sonetts nicht entsteht. Am besten kommt noch das 2. Sonett davon, das wir zu den glücklichsten Erfindungen rechnen würden, wenn nicht das übertriebene, hier doppelt stillose Bild gleich im ersten Quartett den guten Eindruck in Frage stellt. Umgekehrt verspricht in dem Sonett 30 das schöne erste Quartett mehr, als der Schluß hält:

> Dein Blick ist matt, wie wenn mit blöden Augen
> Die Sonne dreinsieht in die Winterstunde;
> Dein Kuß ist welk, wie wenn das todeswunde
> Herbstblatt den letzten Tropfen Tau will saugen.

Ein Gleiches gilt für das 55. Sonett:

> Wann still die Nacht auf dunkeln Pfaden schreitet,
> Die unterm Mantel trägt die goldnen Sterne,
> Und im Gewölk gleich heimlicher Laterne
> Der Mond sein wachsend Silberlicht bereitet;
>
> Denk' ich, und meines Auges Träne gleitet
> Zurück in jener Nächte schöne Ferne,
> Wo er mit seinem lieberglühten Kerne
> Auf meinen Liebesgängen mich geleitet.

Rückerts uns bekannte Neigung zu „kosmischen Bildern“, die hier noch leise anklingt, bricht offen durch in den schönen Zeilen:

> So sieht der Frühlingstag mit Morgenstrahlen
> Herab auf der geliebten Erde Glieder,
> Die er mit seinen Farben sieht geschmücket,
>
> Fühlt schauend Lust, und fühlt auch schon die Qualen,
> Daß er am Abend muß vom Himmel nieder,
> Und ihm die Nacht entzieht, was ihn entzücket.

Nicht immer hält der Dichter mit seinem Gedankenreichtum Haus und stellt ihn mit künstlerischer Berechnung in den Dienst tieferer Wirkung; oft läßt er sich zu gesuchten, kleinlichen, unkünstlerischen Erfindungen hinreißen; ein Beispiel, wie es die Sonette 25 bis 26 bieten, könnte noch hingehen, da vielleicht Amaryllis den Wunsch, den das 25. Sonett aus-

spricht, und der die Voraussetzung beider Stücke ist, wirklich geäußert hat; aber die Einkleidung des 69. Sonetts, das Gespräch zwischen dem Dichter und der Hemdenkrause, ist eine ganz unpoetische Erfindung; könnte man den Gedanken des 15. Sonetts gelten lassen, so verliert das 16. Sonett, das in unmittelbarem Anschluß an das vorhergehende entstanden ist, allen poetischen Reiz durch die geschmacklose Personifizierung der „Monde, Wochen, Tage, Stunden, Augenblicke, Minuten und Sekunden“, die der Dichter „aus ihren Sarkophagen“, erstehen läßt; die Pointe des 36. Sonetts würden wir in einem leichten Liede mit Behagen hinnehmen, für die strenge Sonettform ist sie zu ärmlich; mit zwei Vergleichen — der Dichter wählt allerdings die Form des Verwandlungswunsches —, aus denen er das zum Vergleich Reizende richtig herausholt und poetisch fein verwendet, verknüpft er einen dritten Vergleich — ebenfalls in Wunschform —, der durch seine unpassende, fast lächerlich wirkende Art den Eindruck des ganzen Sonetts verdirbt (38). Mit Edgar Groß[169]) stimme ich in der Ablehnung des Anfangs im 39. Sonett überein: die Verse sind unanschaulich und leiden durch starke Übertreibung. Der dem 41. Sonette zugrunde liegende Gedanke ist häßlich, mag auch in der ersten Zeile die Zusammenstellung „schöne, glatte, kalte, goldne Schlange“ recht wirksam sein; aber gerade in diesem Sonett merkt man des Dichters oft krampfhaftes Bemühen, sein Verhältnis zu Amaryllis in immer neuen Bildern auszumalen. Zu gesucht erscheint mir auch das 51. Sonett; unüberlegt ist der Vergleich:

> Was willst du deines Hauptes Blütenlaube,
> Den jungen Wald im Saft von sechzehn Jahren . . . (42),

mochte er auch durch den Inhalt der vorausgehenden Zeilen naheliegen; einen bösen Streich spielt dem Dichter seine Neigung zu gedankenmäßiger Dichtung im 33. Sonett, das in seiner kleinlichen Art geradezu unglücklich wirkt, ein Eindruck, der durch die unedle, ja ungelenke Sprache noch verstärkt wird.

Von der Sprache ist im Zusammenhang unserer bisherigen Erörterungen schon mehrfach die Rede gewesen; einmal, als wir dem Einfluß Petrarcas auf den Amarylliszyklus untersuchten,

dann als wir anf dialektische Wendungen und Ausdrücke aus der Umgangssprache hinwiesen, endlich vereinzelt, teils um Abhängigkeiten nachzuweisen, teils in kritisierender Absicht; wir bemerkten dabei, daß Petrarcas Einwirkung auch in der Sprache zurückgegangen ist, daß dagegen das Streben nach größerer Volkstümlichkeit offenbar wird. Dieser Eindruck wiegt auch vor, wenn wir die Sprache der Sonette als Ganzes betrachten; nicht als ob nicht auch hier durch gewählte Ausdrücke, durch Umschreibungen, durch Anwendung von Adjektiven, durch Bilderreichtum die für das Sonett geforderte „hohe Sprache“ erstrebt wäre; aber diese Mittel sind doch stark eingeschränkt; die Sprache ist in ihrer Struktur durchweg einfacher geworden; schon der Stoff verbietet auf weite Strecken einen allzu großen Schmuck der Sprache; nicht immer bleibt dabei die Grenze des Geschmacks gewahrt; daß der Ausdruck dadurch an Einheitlichkeit gewinnt, läßt sich ebensowenig behaupten; aber es zeigt sich darin doch das Bestreben, aus dem Typischen heraus zu stärkerer Individualiersung vorzudringen. Oft gelingt es dem Dichter noch nicht für seine Empfindung und Anschauung die richtigen Worte zu finden; blaß ist die Wendung

Das Aug' ist mit dem Ohr im gleichen Falle (5);

doch dergleichen begegnet noch häufig; manches Spielerische erregt unsern Anstoß, so im 27. Sonett die Spielerei mit dem Worte „sagen“, im 4. Sonett mit den Worten „kommen“ und „gehen“, im 62. die Anhäufung der Deminutivformen. Unschöne Worte wie „girren“ (22, 23), „kirren“ (5) oder gar „Brunst“ (41, 49) vermeidet der Dichter nicht, auch nicht, schlechtklingende Wortverbindungen wie „wohl dir wolle“ (27) oder „bald baden“ (7); geschmacklose Wendungen wie „die eherne Spange nagen“ laufen noch unter (19); auch die schwere Wortfügung

Vor ihnen, wie vor meiner einen, schließen (16)

hätte der Dichter vermeiden sollen. Harte Synkopen wie „entschuld'gen, beschuld'gen“ (14), zusammgewoben, zusammgereihet, zusammgeschneiet, zusammgestoben“ (26) sind durch metrischen Zwang zu erklären.

Das führt uns zu einer kurzen Betrachtung der Metrik unserer Sonette; schon die genannten Synkopen zeigen, daß der junge Dichter noch nicht aller Schwierigkeiten der festgeregelten Form Herr wird; anders sucht er sich zu helfen, indem er überzählige Silben passieren läßt: „Mit artigen Sitten, fleißige, eisige“ (56), „gleich störrigen Rossen“ (14); endlich benutzt er die ungewöhnlichen Formen „kirret, entwirret“ (5), „führetest“ (38); Reimrücksichten entspringt der Gebrauch der Formen „drucket, verzucket“ (28), sowie die ungeschickte Konstruktion und Stellung der kurzen Sätze „ich meine“ (8), „ich dächte“ (35). Sonst aber fließen ihm die weiblichen Reime, die er auch hier für verbindlich erachtet, leicht aus der Feder; Ausnahmen wie die Reime des 28. Sonetts, wo in den Quartetten lediglich Verbalformen auf -et — und zwar die 3. Person des Präsens — und in den Terzetten nur Verbalformen auf -en — nämlich der Infinitiv — stehen, oder gar wie das 62. Sonett, wo jedes Reimwort eine Deminutivform auf -chen ist, sind doch selten; meistens sucht Rückert den Kreis der Möglichkeiten, weibliche Reime zu bilden, zu erweitern; dafür bieten die Terzette des 27. Sonetts ein klares Beispiel, wo Rückert durch Enjambement unverbrauchte Reimworte zu gewinnen weiß. Auch sonst wendet er das Enjambement wie auch im Agneszyklus häufig an, um die Starrheit der Form, die gerade beim Sonett droht, zu vermeiden. In der Wortstellung ist im allgemeinen kein Zwang bemerkbar, der durch Rücksicht auf den Reim geschaffen ist, wenn auch manches leichter fließen könnte. Auch Reimhärten sind durchweg vermieden; doch reimt Rückert „Schaden—Spaten“ (7), „Gärten—Schwerten“ (3), „weisen—zerreißen“ (8), „Hütte—Sitte“ (9), „Lilien—tilgen“ (52), „fleißige—eisige“ (56). Nur ein rührender Reim ist mir aufgefallen „besprechen—sprechen“ (39). Die versetzte Betonung findet sich auch hier, ohne gerade unangenehm zu wirken: „Steinmétzen“ (12), „Dolmétscher“ (53). Um dem Worte „bitter“ besonderen Nachdruck zu geben, setzt Rückert es im 21. Sonett — das sich namentlich gegen „Amara, die Bittre“ richtet — verschiedene Male an die erste und letzte Versstelle, so daß man nicht von rührendem Reim reden kann, vielmehr eher an Reimspiele der Minnepoesie denkt. Was

die Reimart angeht, so wendet Rückert in den Quartetten die dafür übliche umschlingende Reimstellung an; besonders künstlich sind die Quartette gebaut im 4. Sonett, wo die gleichen Reimworte an gleicher Reimstelle in jedem der beiden Quartette wiederkehren, und im 32. Sonett, wo die Reime des 1. Quartetts in umgekehrter Reihenfolge im 2. Quartett wiederkehren. In den Terzetten hat sich eine bemerkenswerte Änderung vollzogen: die Reimart cdc dcd ist zurückgetreten vor der Art cde cde; nur vier Beispiele für die erste Art vermag ich beizubringen: 1, 9, 15, 16; es bleiben also 66 Sonette für die neue Reimbindung; noch im Agneszyklus war die Form cde cde nur ein starkes Drittel des Zyklus, hier herrscht sie. Das sieht einer prinzipiellen Änderung sehr ähnlich; vielleicht sah der junge Dichter die Notwendigkeit ein, wenn er schon einmal sich an die weiblichen Reime band, doch wenigstens durch häufigen Wechsel des reimtragenden Vokals Abwechselung zu schaffen. Der Forderung, Quartette und Terzette scharf voneinander zu scheiden, kommt der Dichter in den Sonetten 7, 16, 19, 25, 71 nicht nach; in allen diesen Fällen gehen die Quartette unmittelbar in die Terzette über. Aber im allgemeinen hat sich der Dichter schnell in die strenge Form des Sonetts eingelebt; er handhabt sie mit Leichtigkeit, oft schon meisterlich.

So wird überhaupt eine gerecht abwägende Kritik bei manchen selbstverständlichen Vorbehalten die Fortschritte des Werkes anerkennen müssen. Die frischere Lebendigkeit des Inhalts, die Ausdrucksfähigkeit vieler Sonette, der Versuch, auch die Sprache vielseitiger zu machen, die durchweg sichere Handhabung des Metrums — das alles sind, wenn wir noch manchen originellen Ausdruck, manches treffende Bild hinzunehmen, die unleugbaren Vorzüge des Werkes vor „Agnes“, mochte dieses auch aus naheliegenden Gründen eine größere Einheitlichkeit aufweisen. Der Vorzüge, die ihm schon aus dem Verhältnis als solchem für seine Dichtung erwuchsen, ist sich Rückert wohl bewußt gewesen; er schreibt 1814 im Dezember, als er schon weit über der Amaryllisepisode stand, an Schubart[170]): „Aber das Beste ist, daß ich viel Gelegenheit gehabt und sie ziemlich benutzt habe, das Landvolk und

meinen Dialekt zu studieren, vor dem ich immer mehr Respekt kriege."

Während so der Sonettzyklus selbst in kräftigeren Farben gehalten ist, begnügt sich der Dichter mit einem matten, nichtssagenden Titel. Wenn er selbst noch die ursprüngliche blasse Überschrift „Athnesia"[171]) durch die kräftigere Bezeichnung „Agnes' Totenfeier" ersetzt hatte, verbirgt er jetzt den Namen des geliebten Mädchens hinter einer schäferlichen Maske und nennt sie „Amaryllis", nicht anders als Theocrit, Vergil, Ovid, Guarini, Bürger; wenn er dann Beziehungen zwischen dem Namen und der „Bitterkeit" der Geliebten schafft, so war auch das bei Vergil vorgebildet.[172])

Schon gleich nach der Fertigstellung fanden die Amaryllis-Sonette einen kritischen Beurteiler an Stockmar, dem Vertrauten des Liebesromans; er scheint nicht allzu glimpflich mit den Sonetten verfahren zu sein; wenigstens dürfen wir das schließen aus der oben erwähnten Briefstelle[173]) vom letzten Mai 1813, wo es außerdem noch heißt: „Daß Du meine Amaryllis nicht ausführlicher lobst oder tadelst, würde mich verdrießen, wenn Du sie nicht mit wenigen Worten sehr scharf gefaßt hättest."[174]) Das läßt doch darauf schließen, daß Rückert persönlich sehr viel von seinem Werke hielt; anders dachte er freilich noch im Dezember 1812 darüber; hier[175]) schreibt er an Knebel unterm 22.: „Ein Andenken bei Ihnen zu erneuern, das ich bei meinem Abschied aus Jena durch einige flüchtige Liederblätter schwerlich sehr dauerhaft begründet zu haben hoffen darf, wage ich es hier, jenen einige neue nachzuschicken, die sich auch, wie jene, Ihres schonenden Urteils mögen zu erfreuen haben. Es sind dieses Früchte eines nicht sehr milden Sommers und als solche, obzwar zum Teil in südlicher Form, können sie nicht auf südliche Reife Anspruch machen. Die Sonette sind auf gut Glück ausgehoben aus einer ganzen ungeordnetenSchar einerlei Inhalts, die noch mehrere Brüder erwarten, um dann, wenn es gelingt, sich als ein Ganzes sehen zu lassen. Mir selbst sind sie noch zu neu, um über den schwierigsten Punkt dieser Dichtart, die Klarheit, urteilen zu können."[176])

Gleich nach dem Erscheinen unseres Zyklus 1825 beschäftigte sich die Kritik mit dem Werke; aber keine

Würdigung hebt so energisch das Neue des Zyklus hervor wie die Rezension, die Ellinger[177]) erfreulicherweise wieder ans Licht gezogen hat; sie stammt aus dem Jahrgang 1825 von Gubitz' „Gesellschafter“ und ist mit -n unterzeichnet; sie zeigt deutlich, wie man damals, als die romantische Sonettenflut noch kaum verebbt war, das Neue und Eigenartige unserer Gedichte empfand; der Rezensent weist hin auf den Vorzug des ganz individuellen Verhältnisses des Dichters und seiner Geliebten und sagt dann: „Auch trägt derselbe wesentlich dazu bei, dem Verhältnis den Reiz der Neuheit mitzuteilen, denn aus Gedichten dieser Gattung tritt sonst doch gewöhnlich der Wunsch des Dichters hervor, den Gegenstand derselben in des Lesers Auge nicht anders als in möglichster Vollkommenheit erscheinen zu lassen, eine Absicht, die hier ganz zurücktritt. Die Kraft dieser, wiewohl größtenteils willkürlich erschaffenen Leidenschaft ersetzt aber, was ihr an Innigkeit und Reinheit abgeht, und indem der Dichter dieser Kraft erliegt, übt er selbst sie in gleichem Maße über die Sprache und Darstellung aus, wodurch denn diese Sonette in Bildern, Wendungen und Ausdrücken in hohem Grade neu und eigentümlich erscheinen und keines den Charakter des Herkömmlichen und Gewöhnlichen an sich trägt, viele aber von ausgezeichneter Schönheit sind.“ Doch auch gegen die Fehler ist der Rezensent nicht blind: „Es darf indessen nicht unbemerkt bleiben, daß die Macht des Dichters über die Sprache hin und wieder in Willkür ausartet und sie dann auch wohl zum bloßen Spielwerk macht!“

Als Rückert 1825 seine „Amaryllis“ herausgab, fehlten der Veröffentlichung noch die Gedichte, welche heute als „Zugaben“ dem Sonettenzyklus beigesellt sind, wie das ähnlich schon bei „Agnes' Totenfeier“ geschehen war.[178]) Die Skala von Empfindungen, die uns in den Sonetten begegnet, treffen wir auch hier an: Klagen über den langsamen Fortgang des Verhältnisses, Ärger über die Zurückhaltung und Herbheit der Geliebten, dann wieder freudiges Liebesgefühl und zarte Innigkeit. Auch an individuellen Situationen fehlt es nicht: leise angedeutet in 3, derb in 38, mit einem sinnlichen Zug in 39, bis in Einzelheiten ausgeführt in 40. Auch der Erfindungsreichtum des Dichters schafft fesselnde Motive,

so im 5. Gedicht, wo ein altes Volksliedmotiv in gedankenreicher Weise verwendet wird, im 17. mit der treffenden Pointe; in 26 stellt er sein Verhältnis zu Amaryllis unter einem gut durchgeführten Bilde in Hans-Sachsischem Tone dar, während der Gedanke des 24. Gedichts durch ein zartes Bild erläutert wird; aber Rückert gerät auch wieder ins Spielerische, so im 10. Gedicht mit der gesuchten Pointe, so im 15., dessen Schlußsatz geschmacklos wirkt. Im allgemeinen ist der Inhalt zu karg, um die Form eines Sonetts auszufüllen; so hat der Dichter geschickt leichtere Formen gewählt, unter denen der tändelnden Manier entsprechend der vierfüßige Trochäus vorwiegt; allerdings hat er nicht immer die Gefahr der Trivialität vermieden, eine Gefahr, die bei zu großer Anhäufung des genannten Versmaßes leicht heraufbeschworen wird. Dagegen sind einzelne der pointierten kurzen Gedichte vorzüglich geraten, z. B. die Vierzeiler 18, 31, 6, 7. Es finden sich auch Gedichte ernsteren Charakters, meist in fünffüßigen Jamben (34, 35, 36), doch auch in vierfüßigen Jamben, so z. B. 1, 2, 22, 24. Daneben treten nur wenige andere metrische Formen auf; das Triolett, eine Form, die ja schon Gleim angewandt hatte und auch A. W. Schlegel kannte, die Rückert vielleicht schon bei seinen italienischen Studien gefunden hatte und hier nicht ungeschickt erneuert, gehört schon dem Jahre 1810 an; das Madrigal ist hier wiederum und zwar durch die Gedichte 14, 29, 33, 34 vertreten. Im Hans-Sachsischen Tone erklingt das Gedicht 26, nicht nur sprachlich („wildfremd Tier"), sondern auch metrisch. Ob Rückert das Metrum des 40. Gedichts, den ihm schon früher bekannten reimlosen fünffüßigen Trochäus, aus Herders Volksliedern, wo er häufiger auftritt, oder aus Goethe, der ihn gelegentlich verwendet, kannte, bleibe dahingestellt; am ehesten glaube ich noch an jene Möglichkeit; daß er ihn genau kannte, lehrt schon der Anfang mit der für dieses Versmaß charakteristischen Umstellung von Prädikat und Subjekt:

Schlief ich neulich . . .;

dazu sehe man in Herders Volksliedern z. B. in dem Lied „Die schöne Dolmetscherin":

Stand die Mutter auf und brachte Wasser.

Das phalaeceische Versmaß, das er aus der antiken Literatur kannte, verwendet der Dichter zweimal, in 38 und 39. Was nun den Reim angeht, so wahren die Gedichte durchweg die Reimreinheit. Nur ein Beispiel des umschlingenden Reims ist vorhanden, sonst herrscht der gekreuzte Reim oder das Reimpaar. Ohne einen Zwang in der Wortstellung geht es nicht immer ab; als Füllsel wirkt das „hier“ in der 2. Strophe des 1. Gedichts, ebenso in 8 das „überaus“; gequält wird infolge des Reimzwangs die Wortstellung

> Nun so nicht mehr weiß ich's denn“ (21)

und ebenso:

> . . ., wo die Erinnerung zu verstecken
> Sich hat so lange Zeit gewußt (33).

Unschön wirkt es, wenn in 30 das ganz unbetonte „geschwind“ oder gar in 28 das relativische „die“ an die Reimstelle gesetzt werden.

Daß außer den schon kurz gestreiften noch vereinzelt fremde Einflüsse sich geltendmachen, braucht uns nicht zu wundern; so glaube ich in dem derben und doch wieder tändelnden 38. Gedicht ebenso bestimmt Bürgersche Töne zu vernehmen, wie in dem folgenden 39. mit der sinnlichen Pointe. In das feinkomische, zarte 8. Gedicht mischt sich mit den Worten „Herre Gott“ ein Klang aus alter Kirchenliedpoesie, der wohl mit feiner Berechnung einbezogen ist, um durch Kontrast die Wirkung des liebenswürdigen Bildchens zu erhöhen.

Sprachlich hätte der Dichter manches Anstößige beseitigen müssen, um ganz reine Wirkungen zu erzielen; wir sehen hier ab von dem, was wir schon oben bei Besprechung der Reimtechnik tadelten; der schöne Eindruck des 36. Gedichts leidet nicht wenig durch eine Wendung wie „daß einer ist dahinter“ — zumal in diesem Zusammenhang; sehr anstößig ist das „lügtest“ in 20, schwerfällig die ganze Satzfügung in der zweiten Hälfte des 4. Gedichts.

Wenn so auch noch keineswegs eine gleichmäßig schöne Wirkung erzielt ist, so wäre es doch ungerecht, zu verkennen, daß auch die „Zugaben“ manches literarisch Wertvolle bergen.

Ja, manches Gedicht deutet trotz einzelner Unebenheiten fast zwingend auf die besten Klänge des „Liebesfrühlings" voraus, so gleich das 1. Gedicht, das noch wirkungsvoller wäre, wenn der Dichter die 4. Strophe der ersten Fassung[179]) beibehalten hätte, welche die 1. Strophe mit einigen Änderungen wiederholt, ferner das zierliche 2. Gedicht, das schon oben gerühmte 5. Stück mit der Verwertung des Volksliedmotivs, das zarte 13. und reizvolle 18. Gedicht; auch das 31. würde sich in seiner prägnanten Kürze dort gut einfügen. Als besonders gelungen in Stimmung und Form bezeichne ich endlich noch die 36. Zugabe, als schön auch die 33., die Vorzüge des 8. Stücks wurden wie auch die 17. schon oben hervorgehoben.

Das Liebesverhältnis, das ihm so reiche Töne entlockt hatte, ging im Frühjahr 1813 etwa zu Ende. Wir haben es an Hand der Sonette bis dorthin verfolgt. An Frau Hofrat Berger in Koburg schreibt Rückert zu Beginn des Jahres 1813 hoffnungsfreudig, er sei bereit zur Dichtung eines „zweiten Sommers der Amaryllis, von dem Sie übrigens nicht besorgen brauchen, daß er dem ersten allzu ähnlich ausfallen werde"[180]). Aber bald tritt die Ernüchterung ein; dafür sind besonders charakteristisch zwei in die Gedichtsammlungen nicht aufgenommene Sonette, die im Jahre 1813 entstanden sind[181]):

> Ihr Amorn und ihr Grazien, welch' ein Schwindel
> War euch gefallen auf die klaren Sinnen?

ruft er aus.

> Wolltet ihr Seide spinnen von der Spindel,
> Der bäurischen, die nur für grobe Linnen?

fragt er. Ja, er bekennt:

> Wir spielten eine lächerliche Posse;
> Jetzt ist sie aus. Schwingt, Grazien, eu'r Gefieder
> Und tragt samt euch mich weg von unserm Schimpfe.

Versöhnlicher klingt es im 2. Sonett:

> Zum Glück traf dich nicht nah' genug mein Flammen,
> Zum Glück warst du so fest in deinen Tiefen,
> Daß du nicht wanktest, und nun geh' ich weiter.

Schwülstig, aber doch charakteristisch heißt es dann:

> Geh' deines Wegs, wir gehen nicht zusammen;
> Du gehst in deinen Kreis, ich geh' durch Schiefen,
> Ich Glut und Dunst, du Venus ruhig heiter.

1814 steht er, wie aus dem oben zitierten Brief an Schubart hervorgeht, so weit über dem Verhältnis, daß er mit leichtem Spotte über „gereimte Seufzer, geschossene Böcke, geflochtene Körbchen" hinweggeht und als ganzen Gewinn lediglich Kenntnis des Landvolkes und Studium seines Dialekts bucht[182]). Dann besucht er noch einmal mit seinem Vetter Emil die Specke[183]), viel später noch bemüht er sich, die Tochter der Amaryllis — sie selbst starb schon 1835, erst 39 Jahre alt — kennen zu lernen, zwischen der und der früheren Geliebten er aber keine Ähnlichkeit findet. Aber innerlich war für ihn das Erlebnis abgetan; die Verständnislosigkeit der Geliebten, ihre Herbheit und ihr launisches Wesen, dazu die ganze bäurische Umgebung und die tiefe Kluft der Bildung hatten ihn genügend ernüchtert; daß schon eine aufkeimende Neigung zu Friederike Heim im Spiele war, läßt sich unschwer nachweisen. 1854 hat Rückert dann noch eine „Alterserinnerung an Amaryllis" niedergeschrieben[184]). In diesen kurzen Gedichtchen lebt noch etwas von der Unmittelbarkeit des Sonettenzyklus; ein paar Anekdoten tauchen dem Greis aus der Vergangenheit auf; Sakuntalaverse werden auf Marielies gedeutet; ihre Herbheit ist vergessen, nur die Erinnerung an die Freuden vergangener Jugendliebe regt dem gealterten Dichter die Saiten.

Neben diesen dramatischen und zyklischen Schöpfungen gehen nun noch in reicher Fülle einzelstehende Gedichte einher, deren kritische Würdigung uns jetzt beschäftigen soll[185]).

Bevor wir die bei Beyer in chronologischer Einteilung abgedruckten Gedichte im Zusammenhang betrachten, mögen hier zwei Distichen endgültig behandelt werden, da sie für die Gesamtwürdigung nichts Wichtiges beitragen; es handelt sich um das mit der Überschrift „Wächterruf" im siebenten Bande der Gesamtausgabe[186]) und mit einigen Varianten auch im fünften Bande[187]) veröffentlichte Epigramm:

Ruhn sie? ruft das Horn des Wächters drüben aus Osten,
Und aus Westen das Horn ruft dagegen: Sie ruhn!
Hörst du, zagendes Herz, die tröstenden Stimmen der Engel?
Lösche die Lampe getrost, hülle in Frieden dich ein!

Rückert erzählt in einer „Nachthornrufserinnerung" überschriebenen handschriftlichen Notiz im Koburger Nachlaß aus dem Jahre 1848, daß er in Jena einst in einer einsamen Nacht diese Distichen geschrieben habe in Erinnerung an die Oberlauringer „Heimatflur", wo er nachts die Wächter des nahen Dorfes Thunfeld und die des eigenen Dorfes gehört habe; Rückert ist im Recht, wenn er den paar stimmungsvollen, feinen Zeilen „einen eigenen, warmen Hauch, der sie durchatmet", zuspricht und sie in den dazwischenliegenden 36 Jahren nicht vergessen hat.

Doch nun zu den oben bezeichneten Gedichten dieses Zeitraums.

Wenn schon die bisher im Rahmen der genetischen Darstellung nach dem Zeitpunkt ihrer Entstehung behandelten Gedichtzyklen ihren Übergangscharakter nicht verleugneten, so noch weniger die zahlreichen Gedichte, die in Beyers Ausgabe für hier in Betracht kommen. Da finden wir Gedichte älteren Charakters, die ebensogut, ja noch besser der vorhergehenden Periode angehören könnten; da gibt es andererseits Gedichte, die nur hier, wo die Romantik und vor allem das Wunderhorn gewirkt haben, stehen können und nirgendwo auf frühere Art zurückverweisen; da treffen wir endlich Gedichte — und sie bilden die Mehrzahl — die, wenn man Metrik, Sprache und Inhalt betrachtet, verschiedene Elemente in sich bergen.

Die Zahl der Gedichte, die nach ihrer ganzen Haltung noch der vorigen Epoche anzugehören scheinen, ist keineswegs gering. Ich denke hier vor allem an tändelnde Gedichte wie „Sprachschülerin" (56)[168], „Das heilsame Geschenk" (61) oder auch „Vorschlag zur Güte" (66), die weder dem Inhalte nach reicher noch im Ausdruck kräftiger sind als die Gedichte des vorigen Zeitraums; tändelnd im Ausdruck ist selbst das sonst ernstere Gedicht „Die Spiele" (135); den Pessimismus der ersten Jugendgedichte finden wir im „Wiegenlied" (87) wieder, ohne daß der Dichter hier für seine Empfindung reichere

Töne hätte als vordem; die Vorliebe für den Herbst, die der junge Dichter schon früher im Anschluß an Matthisson bekundet hatte, gesteht er in dem Gedicht „Die Jahreszeiten" (135); wie Matthisson, eines seiner Vorbilder der ersten Epoche, sein „Faunenlied", so schreibt Rückert noch jetzt den „Faun" (91); mit Geßnerischen Klängen widmet er „Zweien Freundinnen" (146) tändelnde Verschen; ein schmachtend-schäferliches „Ach!" entringt sich ihm in „Sympathie" mit den bezeichnenden Schlußversen:

> Amors Mutter herrschte nie
> Und ein Nichts ist Sympathie! (91).

Hatte er 1807—1810 zweimal die Schmetterlinge besungen, so dichtet er diesmal gar ein „Lied der Schmetterlinge" (96); das „Winterlied" (65) mit dem an Gleim gemahnenden Tonfall und dem besonders bezeichnenden Anfang

> Die schöne Sommerzeit ist hin.
> Der Winter ist nun da,
> Wir müssen aus dem Garten fliehn,
> Der uns so fröhlich sah

verrät in keiner Wendung, keiner Färbung des Ausdrucks den Dichter, der das Wunderhorn und die mittelhochdeutsche Lyrik kennengelernt hat. Wie Klopstock so besingt auch Rückert „Unsere Sprache" (75) in einem Gedicht, das Klopstocks Erhabenheit und Schillers Pathos glücklich vereint. Das Gedicht „Das Ewige" (147) würden wir ohne Befremden in der Lyrik der ersten Periode, etwa in der Nähe des „Wilden Sommer", antreffen, hier wirkt es mit seinem an die schlesische Schule gemahnenden Bombast, mit seiner Unfähigkeit zu bildhaftem Ausdruck geradezu anachronistisch. Das Gedicht „Aus der Brieftasche eines Verzweifelten" (64) mit den abgegriffenen sprachlichen Wendungen weist schon die Entstehungszeit — Mai 1811 — hart an die Grenze der vorigen Epoche. Und Bürgerscher Geist hinwiederum lebt in dem bänkelsängerischen „Guckkasten" (76[189])), in den spielerisch-kecken Gedichten aus dem Nachlaß „Reisebestellung" (Weimar) und „Ars amatoria rustica" (Koburg). Wenn ich diese Gedichte hier hervorhebe, so geschieht das keineswegs, um zu behaupten, daß nur hier die Gedankenwelt, die Form

und der Ausdruck der vorigen Epoche noch lebendig seien; aber während diese Gedichte sowohl der Form, wie dem Inhalte nach als Nachzügler der vorigen Epoche sich geben, nehmen andere Gedichte wenigstens an den Fortschritten der Ausdrucksfähigkeit und der Formgebung teil, mögen sie im einzelnen auch noch ältere Einflüsse verraten. So leugne ich nicht, daß das „Abendlied“ (I, 44), das dieser Zeit angehört, mit der Erwähnung der „Silfe“, dem Wunsche nach einem „Hüttchen“ auf ältere Lyrik zurückverweist, aber der Anfang

Ich stand auf Bergeshalde . . .,

der zweifellos den bekannten Volksliedanfängen aus dem Wunderhorn nachgebildet ist, sondert dieses Gedicht scharf von ähnlichen Gedichten der ersten Periode. Bürger hat nicht nur auf die obengenannten Gedichte gewirkt; er hat auch den Stil der komischen Romanze „Altes Lieben“ (89), die sonst dem Stoffkreis der Romantik zuneigt, entscheidend bestimmt, so namentlich in den Schlußzeilen:

So tat der alte Rittersmann,
Was ich ihm selbst wohl glauben kann;
Doch muß ich's euch erlauben,
Wenn ihr's nicht könnet glauben.

Das „Winterlied“ (65) wies, wie die Nachlaßform zeigt, ursprünglich statt der Schreibung „Mägdlein“ und „Mädchen“ das Bürgersche „Mädel“ auf; der sonst nicht verständliche Titel des Rückertschen Gedichts „Auch ein Lied an die schöne Müllerin“ (54) ist vielleicht zu erklären durch den Hinweis auf Bürgers „Auch ein Lied an den lieben Mond“. In das Gedicht „Der Guckkasten“ (76), das ganz unter Bürgers Einfluß steht, klingt noch ein Ton aus Geßners Welt herein, wenn der Dichter „des Schäfers Liebesleid“ besingen will; Matthisson, der einst verehrte, wirkt im Ausdruck nach, wenn Rückert singt:

Wenn dich um Ostern
Wecket ein West,
Sollst du im grünen
Kleidchen auf Bühnen
Tanzen zum Fest (76),

denn auch Matthisson gebraucht gerne den Ausdruck „Bühne“ — und meist ebenso unmotiviert wie hier sein jugendlicher

Nachahmer. Sprachlich klingen noch der Hain und Klopstock durch; so in dem Gedicht „Aus der Brieftasche eines Verzweifelten“ (64), dessen abgegriffene Wendungen wir schon rügten, die Zeilen:

> Kannst du Blitz aus deinen Wettern
> Felsenfestes nur zerschmettern?
> Triff einmal ein morsches Herz!

so, wenn Rückert die deutsche Sprache durch „der Eichenwälder Bogen“ (76) hinziehen läßt oder in dem aufs Grandiose zielenden „Weltkrieg“ (86) von „Wolkenwall“ redet oder gar schildert:

> Der Sturmwind schnaubt dazwischen
> Mit allgemeinem Braus,
> Luft, Erd' und Meer zu mischen
> In eines Chaos Graus;

in diesem Gedicht findet sich auch der Ausdruck „Beben“, eine der Lieblingswendungen des Messiasdichters, wie Klopstock andererseits im Thema — er hat selbst dreimal „unsere Sprache“ besungen — wie auch im Ausdruck — ich verweise namentlich auf die 3. Strophe — auf Rückerts „An unsere Sprache“ (75) eingewirkt hat, eine Tatsache, die wir schon oben streiften; auch das Klopstockische „tauen“, das Rückert in früheren Gedichten oft geschickt benutzte, findet sich noch (I, 43).

Stärker aber als die früheren machen sich doch die neuen Einflüsse geltend. Es ist selbstverständlich, daß auch hier die Hinwendung zur Romantik deutlich hervortritt, die wir in diesem Kapitel schon nachwiesen. Allerdings hat die eigene Dichtung der Romantik noch wenig gewirkt; der Gärtner freilich, den Rückert im Gedicht „Gärtners Sinn“ (92) zum Träger seiner Gedanken macht, ist eine Lieblingsfigur der romantischen Dichtung; der ganze Apparat in „Der gehobene Schatz“ (Koburg) erinnert an ähnliche Produkte romantischer Dichtung; wie die meisten Dichter aus romantischer Schule verherrlicht auch Rückert das Wandern im Gedicht „Der fröhliche Wanderer“[190]); in den Stoffkreis der Romantik führt, wie schon betont, das Gedicht „Altes Lieben“ (89). Aber mehr noch als die eigene Poesie der Romantik haben die

Anregungen gewirkt, die sie dem Dichter gab, zunächst, wenn sie ihn auf die deutsche Vergangenheit hinwies; das wird schon in den „Aprilreiseblättern" vorbereitet; hier macht es sich geltend durch Einflüsse der mittelhochdeutschen Poesie. Spuren von Rückerts hier einsetzender Kenntnis der mittelhochdeutschen Lyrik, was bei seiner Veranlagung mit Beeinflussung durch diese Literatur stets identisch ist, fanden wir ja schon mehrfach in seinen Dichtungen; 1811 sahen wir ihn im Anschluß an Grimms genannte Schrift sich mit dem Minnesang und deutscher Metrik, vor allem dem Gesetz der Dreiteilung befassen. Diese Beschäftigung verrät sich auch hier; die mittelhochdeutsche Färbung, welche das „Tanzlied" (53) durch die häufige Interjektion „Eia", durch die Anrede „Trauter", durch die Verteilung an zwei Sänger, durch den Kehrreim erhält, hat Edgar Groß[191]) schon hervorgehoben; wie ein minneseliger Ritter wirbt der Dichter des „Altdeutschen Liebesbriefs" (67) um seine Geliebte,

> Wie ein Knecht um seines Herren Gut
> Jahrelange Dienste tut,

so will er ihr dienen; dafür erbittet er sich

> Aus ihres Busens Schreine
> Der Hulden Edelgesteine.

Und er hofft:

> Meinen Namen will ich ihr nicht nennen,
> Sie wird mich unter Tausenden erkennen
> An den Augen, die in süßer Hoffnung brennen.

Er preist ihre „holdseligen Gebärden" und ihre „minniglichen Augen"; wenn sie seinen Brief liest, so

> Müß' eine schöne Hellung um ihr sein.

Endlich halte ich es für nicht ausgeschlossen, daß zu der Romanze „Altes Lieben" (89) ihm die Lektüre Ulrichs von Lichtenstein die stoffliche Anregung gegeben hat, wofern hier nicht, wie ich oben erwog, direkte Einflüsse der Romantik im Spiele sind; jedenfalls hat Rückert 1816 im „Morgenblatt" — diesen Jahrgang redigierte er bekanntlich neben Haug — das Gedicht veröffentlicht und dazu als Motto Verse von Ulrich gewählt; 1813 zeigt er sich überdies mit dessen

Gedichten vertraut und empfiehlt sie Friederike Heim als Lektüre, und man wird zugeben, daß der „Minnenarr“ als Held der Romanze recht am Platze wäre; bestimmt läßt sich das natürlich nicht nachweisen. Wollen wir nun ganz die mittelhochdeutschen Spuren erschöpfen, so müssen wir schon hier einiges Metrische anfügen. Wir können dabei zunächst an den ebengenannten „Altdeutschen Liebesbrief“ (67) anknüpfen; er ist in den vierhebigen Reimpaaren des mittelhochdeutschen höfischen Epos abgefaßt und schließt sich in seiner Technik — Auftakt, Senkungen — ganz der Praxis des Epos an; doch hat Rückert das Versmaß strophisch verwendet und, um die Strophen bestimmter zu markieren, den der mittelhochdeutschen Lyrik — z. B. auch Walther — wohlvertrauten Dreireim angewandt z. B.

Wenn also ich schön und reich soll heißen,
Möge sie schön und reich sich mir beweisen,
Daß ich schön und reich sei, ihre Macht zu preisen.

Aber noch in einer anderen Tatsache sehe ich mittelhochdeutschen Einfluß, und zwar den der Reimtechnik; in einigen Gedichten finden sich die Reime „verlebter—schwebt er“ (Neujahrslied, 103), „steht er—Äther“ (Lied der Schmetterlinge, 96), „Geister—heißt er“ (Das Ewige, 148); selbst in der strengen Sonettform reimt Rückert „schräger—Geheg’er“, „Winter—rinnt er “(Amaryllis, 66, 52); solche saloppen Reime sind in moderner Reimtechnik ganz verpönt, ja sie haben für den modernen Leser leicht etwas Komisches an sich; dieser Wirkung ist sich Rückert wohl bewußt gewesen, denn im „Scheintod“ unterstreicht er die komische Wirkung durch die Reime „Hassan—Spaß an“ (zweimal) und „Hassan—blaß an“; diese Beobachtung muß denjenigen stutzig machen, der etwa hierin eine Reimflüchtigkeit sehen möchte; dagegen sprechen zwei Beobachtungen, einmal die durchgängige Korrektheit der Reime; ferner die Tatsache, daß Rückert in einem im Nachlaß handschriftlich vorhandenen Heft mit Studien über den mittelhochdeutschen „Hupftakt“ auch den Einzelheiten in mittelhochdeutscher Reimtechnik nachgeht; das führt uns zur Quelle; ich glaube, daß sich Rückert diese Freiheiten gestattet hat auf Grund seiner Beobachtung das mittelhoch-

deutschen Gebrauchs, der ja in diesem Punkte größere Freiheit gibt; so ist auch die Tatsache aufgeklärt, daß für die erste Periode Reime dieser Art nicht nachzuweisen sind, während mit Beginn der mittelhochdeutschen Studien diese Reime, wenn auch zaghaft, auftauchen; es ist nicht unmöglich, daß auch in dem „Sommerlied“ der Agneszugaben die reichen Reime, deren sich Rückert dort bedient, aus der mittelhochdeutschen Reimschmiede stammen. Die Behandlung eines dritten Punktes, der Dreiteilung, dürfen wir bis zur allgemeinen Besprechung der Metrik verschieben, da die Dreiteilung nicht so sehr auf die Beobachtung der mittelhochdeutschen Lyrik, als vielmehr auf die Schrift von Grimm zurückgeht.

Vermittelte ihm so die Romantik Kenntnis der mittelhochdeutschen Dichtung und verschaffte sie dieser Einfluß auf sein Dichten, so eröffnete sie ihm gleichzeitig den Zugang zu unbefangener und fruchtbarer Kenntnis des Volkstums. Schon früh hatte ja der junge Dichter eine Ortssage in Reime gebracht; die „Erinnerungen aus den Kinderjahren eines Dorfamtmannssohnes“ zeigen ihn in mannigfacher Berührung mit dem Volke, aber seine Dichtung hatte daraus keinen Nutzen gezogen. Erst die Romantik öffnet ihm die Augen dafür; „Des Knaben Wunderhorn“ wirkt auf ihn ein; hinzu kommt das auch hier förderliche Amarylliserlebnis; in der Specke liest er die Sammlung von Arnim und Brentano; Wendungen und Situationen des Volkslieds flicht er in die Sonette ein; und endlich bekennt er, daß er aus dem Amaryllisroman wenigstens bessere Vertrautheit mit dem Volkstum und tiefere Kenntnis des Dialekts davongetragen habe; der Dialekt spielt denn auch zum ersten Male in Rückerts Dichtung hier eine Rolle; einzelne Dialektworte fanden wir schon in den Amaryllissonetten; aber in „Hochdeutsche Liebesnot“ (66) durchzieht der Gegensatz zwischen dem Liebhaber, der nur hochdeutsch, und dem „Mädle“, das gut fränkisch redet, das ganze Gedicht, dessen Reiz durch die eingestreuten Worte aus dem anmutenden fränkischen Dialekt nur gewinnt; wahrscheinlich gehört das Gedicht noch zum Amarylliskreis. Bedeutender ist der Einfluß des Volkslieds. Es ist begreiflich, daß in damaliger Zeit die Einflüsse aus der Volksliedddichtung auf dem Umwege über die Arnim-Brentanosche Sammlung sich in der

Kunstdichtung geltend machten. Mit Recht ist daher Ellinger den Einflüssen aus dem Wunderhorn bei Rückert nachgegangen[192]) und hat, auf seine Beobachtungen gestützt, den starken Einfluß der Sammlung hervorgehoben; freilich glaube ich nicht, daß seit etwa 1809—1810, wie Ellinger annimmt, das Wunderhorn schon gewirkt hat; auch gehören die Beispiele, die er selbst bringt, erst den Jahren 1810—1813 an; ich möchte eher die Beschäftigung mit der Volksliedersammlung der Romantiker als eine Frucht der in Jena erfolgten Wandlung ansehen; aber das sind einzelne Verschiedenheiten, die mich nicht blind machen gegen die feinen Beobachtungen, die Ellinger in der Einleitung zu seiner Ausgabe über den Einfluß des Wunderhorns niedergelegt hat. Von ihm stammt die Beobachtung, daß der „Gruß aus der Ferne" (69) zweifellos von dem schon im Titel anklingenden „Gruß" des Wunderhorns[193]) beeinflußt ist, nur daß Rückert entsprechend dem Charakter seines Gedichts den Ausdruck kunstvoller zu gestalten sucht und deshalb statt „So viel Stern' am Himmel stehen" schreibt „Wieviel Sternlein am Himmel flittern" und diesen Gedanken durch ähnliche Beispiele noch verstärkt. Auch sonst hat Ellinger noch bestimmte Lieder des Wunderhorns als Vorbilder nachgewiesen, so in unserm Zeitraum noch für „Zwölf Freier" (73) in dem Wunderhorngedicht „Von zwölf Knaben"[194]), dessen Versmaß der Dichter übernimmt, während er den Inhalt ändert, ohne aber an der durch das Vorbild gegebenen Form der Aufzählung zu rütteln. Ellinger hätte noch hinzunehmen können „Die drei Sterne auf Erden" (I, 47), dessen Anfangszeile von der des Gedichtes. „Zucht bringt Frucht" im Wunderhorn[195]) beeinflußt ist: „Drei Sterne fielen von Himmelshöhn" weist hin auf „Es flohen drei Sterne wohl über den Rhein". Als Gegenstück zu dem Gedicht ist, wie schon der Titel lehrt, das Nachlaßgedicht „Die drei Sterne am Himmel" (Koburg) gedacht, das in seiner ganzen Haltung noch glücklicher den Volksliedton trifft, namentlich auch durch Prägnanz, Kürze und den konzisen klaren Aufbau der Strophen das schon bekannte Gegenstück übertrifft. Rückerts „Auch ein Lied an die schöne Müllerin" (54), dessen Titel schon oben durch den Hinweis auf Bürger erläutert wurde, klingt mit den Worten:

Die Mühle wogt wohl Tag und Nacht,
Sie wogt in nichts als Liebe

an einige Zeilen aus dem Wunderhornlied „Müllers Abschied“ an[196]):

Da unten in jenem Tale
Da treibt das Wasser ein Rad,
Das treibet nichts als Liebe
Vom Abend bis wieder an Tag.

Durch knappen, schlagkräftigen Bau besticht auch das Gedicht „Vor den Toren“ (I, 48), das sprachlich am Volkslied geschult ist und die aus vielen Gedichten des Wunderhorns bekannte wirksame Strophe aus einem Vierheberreimpaare aufweist. Als Krone der ganzen durch das Wunderhorn beeinflußten Poesie Rückerts aus dieser Zeit gilt der „Kleine Haushalt“ (85); auch hier hat Ellinger Vorarbeit geleistet, wenn er für den ganzen Gedankengang auf die „Vogelhochzeit“ im Wunderhorn und für anderes auf die Kinderlieder der Sammlung hinweist; diese letztere Bemerkung gilt namentlich für die Auslassung des Artikels („Wasserjüngferchen, das flinke“, „... Schmetterling, mit Duft bemalt ...“)[197]) und das lässige Metrum, das sich dem Ganzen ungemein glücklich anpaßt; für die Schilderung des Wagens

Schönen Wagen
Hab' ich bestellt,
Uns zu tragen
Durch die Welt.
Vier Heupferdchen sollen ihn
Als vier Apfelschimmel ziehn;
Sie sind wohl ein gut Gespann,
Das mit Rossen sich messen kann

dürfen wir noch beispielsweise an das aus den Maingegenden stammende Grimmsche Märchen „Herr Korbes“ erinnern, um zu zeigen, wie glücklich Rückert naiv-volkstümliche Anschauung und Erfindung verwertet. Jedenfalls ist das Gedicht durch die glückliche Verbindung des Zierlichen mit echt Volkstümlichem und das geschickte Metrum eine der köstlichsten Schöpfungen dieser Schaffenszeit, eine der schönsten Früchte seiner Beschäftigung mit dem Wunderhorn. Mit Einschränkung darf an diesem Lobe auch teilnehmen das

schon durch den Titel als zugehörig bezeichnete, 1816 im ersten Bändchen der Vierteljahrsschrift „Für müßige Stunden" veröffentlichte Gedicht „Guter Haushalt"[198]), das den fröhlich-leichtsinnigen Ton glücklich trifft und darin dem „Kleinen Haushalt" in etwa verwandt ist, wenn ihm auch das Zierliche fehlt, während der kräftige Ausruf „Ju, ju, ju", — den in etwas anderer Fassung namentlich die fränkischen Volkslieder kennen —, besser in die Stimmung paßt; auch das Metrum ist zweckentsprechend gewählt.

Andere Gedichte wieder weisen im Thema Einfluß des Wunderhorns auf; so das schon erwähnte „Auch ein Lied an die schöne Müllerin" (54), das uns daran erinnert, daß die Müllerin eine beliebte Figur im Volksliebeslied ist, und das außerdem in dem Verwandlungswunsch und in den Zeilen

> Und in der Mühle die Müllerin,
> Die Müllerin hat meinen Sinn
> Bestrickt mit Liebesbanden

mit der charakteristischen Wiederholung des Wortes „Müllerin" bekannte Volksliedelemente birgt. Und welche Rolle spielt nicht der Ring im Volkslied! Rückert dichtet ein Lied „An den Ring" (66), in dem er den Volkston zu treffen versucht.

Der Verwandlungswunsch, den wir schon eben im „Lied an die schöne Müllerin" fanden, ist bekanntlich eines der beliebtesten Motive im Volkslied, innerhalb des Wunderhorns durch viele Beispiele zu belegen. Auf diesem Motiv ist das ganze Gedicht „Gruß aus der Ferne" (69) aufgebaut; doch die Behandlung ist nicht besonders glücklich; einmal ist das Motiv nicht festgehalten, ferner ist das Ganze zu breit ausgesponnen und endlich schadet die allzu kunstvolle, allzu erfindungsreiche Ausführung dem schlichten Motiv, zumal das Gedicht mit einem vielversprechenden, volksliedhaften Auftakt beginnt, der ein Weiterspinnen des Verwandlungsmotivs in schlichter Weise nahelegt.

Auch Einzelheiten aus dem Stil des Volkslieds, die sämtlich durch Beispiele aus dem Wunderhorn zu belegen sind, finden sich reichlich in den Gedichten dieser Zeit. Schon oben machten wir darauf aufmerksam, wie selbst das „Abendlied"

(I, 44), das sonst dem Charakter nach den Gedichten der vorigen Epoche nahe steht, durch den an die Volkslieder anknüpfenden Anfang „Ich stand auf Berges Halde . . .“ eine eigene Note empfängt. Das Motiv von der Liebsten, die im Herzen wohnt, zu dem das Schlüsselein verloren ist, das wir schon in den Amarylliszugaben fanden, hat auch hier eine leichte Umbildung erfahren, wenn der Dichter sagt:

Wie dein Leib in der stillen Hütte,
Wohnt dein Geist mir in Herzensmitte;
Tür und Tore verschlossen sind,
Du kannst dein Haus nicht verlassen.
(Gruß aus der Ferne, 70.)

Einzelne Ausdrücke, die unmittelbar aus dem Volkslied stammen, mögen hier noch hervorgehoben werden:

Und die schönen Mägdlein zu hunderten gehen (72)
Hab ich sie fein allein . . . (72)
. . . hundert andere Knaben . . . (74)
Der Riesen waren viel genug (89)
Ging Hänschen oder Michel (94)
Feinsliebchen (94)
Wintergrün, das edle Kraut (52)
Du schöne, schöne Welt (47)

Die volkstümliche Anschauung von dem jungfräulichen Kränzlein läßt den Dichter fragen:

Morgen schaun, o Jammer,
Dir die Bäum' in die Kammer,
Fragen spottend herein:
Wo ist dein Kränzelein? (72)

Aber nicht nur die literarischen Anregungen aus dem Wunderhorn, auch die unmittelbare Beobachtung des Volkstums und des Volksgesangs bringt dem Dichter Ertrag; das berührten wir schon, als wir vom Einflusse des Dialekts auf Rückert redeten, ja, sogar der Amaryllisroman bot uns ein Beispiel, wie der Dichter auch ohne literarische Anregung volkstümliche Motive verwendet: wenn er nämlich dort es „aus dem Gegensatze“ versucht und statt die Schönheit der Geliebten zu preisen, ihr sagt: „Du bist nicht schön“; das ist ein ganz volkstümliches Motiv, das aus der noch heute lebendigen Gattung der „Gstanzeln“ vielfach zu belegen wäre;

anders faßt Rückert das Motiv in „Böser Wunsch aus Liebe“ (73): hier wünscht er, daß die Geliebte häßlich wäre, um dann um so leichter ihre Liebe zu gewinnen. Aber nicht genug mit diesen Beobachtungen; Rückert geht auch unter die Volksliedersammler, indem er ein „Fränkisches Volksliedchen“ (67) aufzeichnet, freilich unvollständig, aber, soweit er es mitteilt, durchweg richtig, wie ein Vergleich mit den Originalen[199]) lehrt.

Diese Schulung am literarisch überlieferten oder selbstbeobachteten Volkslied hat auch sonst auf den Stil eingewirkt; oft finden wir eine lebendige Frische des Stils und Vortrags auch dort, wo gar keine oder doch nur ganz vereinzelte direkte Anklänge an das Volkslied sich finden; ich denke an Gedichte wie „Der Bräutigam“ (71), „Schwere Wahl“ (72), „Die Spiele“ (135), wo der knappe Aufbau zu beachten ist, vor allem natürlich an „Hochdeutsche Liebesnot“ (66); sogar ein Gedicht wie „Der Namenstag“ (52), das nur wenig dichterische Qualitäten aufweist, profitiert davon. Am echtesten trifft Rückert dort den Volkston, wo er alle Stilelemente dem Volkslied entlehnt, wie in „Der fröhliche Wanderer“[200]) mit den derben, prächtigen Schlußzeilen:

> Daß mich die Hunde nicht beißen,
> Hab' ich ein Brod in den Taschen;
> Daß mich die Häscher nicht haschen,
> Hab' ich ein Eisen.

Ein Gedicht wie dieses, das die Eigenarten des Volkslieds bis in Einzelheiten festhält — Sprache, sprunghafte Zeilen- und Strophenfolge, freie Behandlung des Verses und Reimes —, weist schon vorauf auf die Lieder des „Kranzes der Zeit“, wo diese Nachahmung meist zur Manier erstarrt. —

So viel über die Bedeutung, die die Wendung zur Romantik für Rückerts Dichtung hatte. Zu behandeln bleiben noch einige andere Einflüsse. Aber ihrer sind nicht mehr viele; vor allem handelt es sich um Goethe. Nur einer steht noch mit einem vereinzelten Einfluß neben ihm: der alte Logau; wenigstens glaube ich, die Diktion seines Sinngedichts auf „Die deutsche Sprache“:

> Kann die deutsche Sprache schnauben,
> schnarren, poltern, donnern, krachen,
> Kann sie doch auch spielen, scherzen,
> lieben, kosen, tändeln, lachen,

in den Rückertschen Versen aus dem Gedicht „An unsere Sprache“ (75) wiederzufinden:

> Stürme, rausche, lispl' und säusle!
> Zimmre, glätte, hau' und meißle . . .

Doch das ist, wie gesagt, nur eine vereinzelte Spur. Mehr bedeutet Goethes Einwirkung, wenn sie auch, soweit es sich um zeitliche Fixierung handelt, noch unsicher ist und gegenüber dem Gesamteinfluß der Romantik ganz zurücktritt. Eine leise Spur Goethes fanden wir schon in der Jugendlyrik der Jahre 1807—1810; 1811 verwirrt unsern Dichter, wie wir sahen, noch Goethes Erscheinung; in den zyklischen Dichtungen dieser Jahre fanden wir auch keine Spur des Meisters; unsicher ist eine flüchtige Spur in den hier in Betracht kommenden Gedichten, wenigstens soweit es sich um sprachliche und inhaltliche Beeinflussung handelt; so klingt das „Schelmchen und Liebchen“ im Tanzlied“ (53) gut Goethisch, aber da es in einem von der mittelhochdeutschen Lyrik beeinflußten Lied steht, könnte es auch von dorther oder weiterhin aus dem Volkslied hier hereingekommen sein.

Wichtiger und vor allem sicherer sind die metrischen Beeinflussungen durch Goethe — sicherer freilich nur in Rücksicht auf das Tatsächliche, nicht was die chronologische Festlegung angeht. Es handelt sich hier um die Kurzverse in den Gedichten „Neschens Engelgruß“ (47), „Winterlied“ (95), „Lied der Schmetterlinge“ (96), „Weihnachtslied“ (99), „Neujahrslied“ (102), „Gesang der heiligen drei Könige“ (104) und vor allem die „Vermittlung des Dichters“ (97); das Metrum der erstgenannten Gedichte läßt sich aus den Goethischen Gedichten reichlich belegen; die häufige Formel — ◡ ◡ — ◡ beispielsweise waltet vor in Goethes „Frühzeitiger Frühling“, „Beherzigung“, „Zum neuen Jahr“ (in den „Geselligen Liedern“) und anderen; freilich soll nicht verschwiegen werden, daß auch die Dichtung der Romantiker sich häufig in das metrische Gewand gerade dieser Kurzverse kleidet, wie denn z. B. Fouqué, der bald darauf

in Rückerts Schätzung einen hohen Rang einnimmt, das Versmaß

— ◡ ◡ — ◡
— ◡ ◡ —

sehr liebt; aber für einen Einfluß Goethes spricht die Tatsache, daß das für 1813 fest datierte Gedicht „Die Göttin im Putzzimmer“ (83), das in Ton und Stimmung den Einfluß des jungen Goethe verrät, in dem genannten Versmaß geschrieben ist. Mit größerer Bestimmtheit dürfen wir von Goethes Einfluß reden bei Rückerts „Vermittlung des Dichters“ (97); hier ist auch das Vorbild leichter zu bestimmen, es ist Goethes „Deutscher Parnaß“, auf den schon Ellinger[201]) als für Rückerts dichterische Entwicklung wichtig hingewiesen hat; der zweifüßige Trochäus, den Goethe neben dem vierfüßigen im „Deutschen Parnaß“ zur Geltung bringt, wird hier in den dem Schäfer zugeteilten Partien angewandt, während der Ritter in zweifüßigen Jamben redet; zum Schluß meldet sich der Dichter und hier finden wir das vertraute Versmaß — ◡ ◡ — ◡; erinnert sei hier auch an das „Sommerlied“ in der Agneszugabe, in welchem neben dem zweifüßigen Trochäus in der Form — ◡ — und mit der Synkope — — in bemerkenswerter Weise der vierfüßige Trochäus als Versabschluß verwendet wird. Von den genannten, durch Goethe metrisch beeinflußten Gedichten sind nur zwei zeitlich fixiert: „Neschens Engelgruß“, das im September 1812 entstanden ist, und „Die Vermittlung des Dichters“, die sich auf Rauneck bezieht und daher für 1811 festzusetzen ist. Die anderen Gedichte sind nicht genauer festzulegen; man könnte nun versucht sein, diese Gedichte erst dem Jahre 1813 zuzuweisen mit Rücksicht darauf, daß, wie später nachzuweisen ist, Ende 1813 die Beschäftigung mit Goethe in Rückerts Schaffen starke Spuren hinterläßt; aber weder sprachlich noch inhaltlich hat Goethe auf die hier in Frage kommenden Gedichte gewirkt, während seine Einwirkung 1813 über das Metrische hinausgeht; und wenn schon einmal Goethes Einfluß auf die Metrik der Jahre 1810—1812 zugegeben wird, so dürfen auch alle genannten Gedichte, wie wir es getan haben, diesen Jahren zugewiesen werden. Jedenfalls ist es aber bezeichnend, daß Goethe jetzt noch, von spärlichen sonstigen Einzelheiten

abgesehen, nur metrisch auf den jungen Dichter wirkt; daß Rückert ihm von dieser Seite zuerst nahekam, hat seinen Grund in der sich steigernden Reimfreude und Reimkunst des Dichters, die durch die Kurzverse mit dem dort gebotenen Reimreichtum gefördert wurde. Erst das folgende Jahr gibt, wie schon angedeutet, näheren Aufschluß über Rückerts Verhältnis zu Goethe. —

Hand in Hand mit der Erweiterung des literarischen Gesichtskreises und der daraus entspringenden Beeinflussung geht auch eine Erweiterung des Stoffgebietes, freilich nicht in dem Maße, wie wir es wohl vermuten möchten und wie sie im gewissen Sinne die „Aprilreiseblätter“ zeigen. Das Liebesgedicht in vielfacher Gestaltung herrscht vor; doch gerade beim Liebesgedicht läßt sich zeigen, wie ein Stoff, den wir schon in der ersten Epoche als ein Lieblingsthema des Dichters kennen lernten, unter dem Einflusse der neuen literarischen Vorbilder neue Reize hergibt. Zwar ist die tändelnde Art der Liebespoesie noch durch zahlreiche Gedichte vertreten; wir verweisen auf „Die Sprachschülerin“ (56), „Das heilsame Geschenk“ (61), „Winterlied“ (65), „Vorschlag zur Güte“ (66), „Zweien Freundinnen“ (146), „Der Korb“ (Koburg); diese Vorliebe für die tändelnde Art der Poesie ist wohl erklärlich; einmal wirkt natürlich die literarische Tradition der frühesten Jugendlyrik nach; dann aber knüpft gerade das tändelnde Liebesgedicht gerne an irgendeine erfundene Situation an; das hat wohl auch Rückerts Phantasie angeregt und erklärt seine dauernde Vorliebe dafür. Aber neben dieser überkommenen Art der Lyrik stehen in den Liebesgedichten dieser Zeit doch auch manche, denen Rückerts Beschäftigung mit der Volksdichtung zum Vorteil geworden ist; ich will gar nicht erinnern an das dialektisch gefärbte „Hochdeutsche Liebesnot“ (66); auch andere Gedichte haben davon gewonnen, so „Böser Wunsch aus Liebe“ (73), „Auch ein Lied an die schöne Müllerin“ (54), „An den Ring“ (66), „Gruß aus der Ferne“ (69), „Schwere Wahl“ (72), „Die Pfingstmaien“ (93), vor allem aber „Guter Haushalt“[202]) und „Kleiner Haushalt“ (85). Der „Altdeutsche Liebesbrief“ (67) erhält seine besondere Note durch die Beziehungen zur mittelhochdeutschen Lyrik. Es ist also kein neues Thema, das die

Volksdichtung dem Dichter zuträgt, wohl aber sind es neue Variationen des alten Themas, und insofern dürfen wir von Stoffbereicherung reden; wieviel Nutzen die „Amaryllis“ daraus zog, wurde schon dargelegt; das Amarylliserlebnis findet auch hier seinen Widerhall in dem Gedicht „Zum Namenstag“ (52), denn „Elsbeth“ ist niemand anderes als Maria Elisabeth Geuß. Die tote Agnes wird besungen in „Neschens Engelgruß“ (47), wie ein Vorklang zu ihrer Totenfeier tönt das noch aus dem September 1811 stammende „Röschens Sterbelied“ (48).

Sonst sind es meist vertraute Themen, die uns hier begegnen. Mit den Zechsprüchen des ersten Zeitraums ist der trunkselige „Faun“ (91) zu vergleichen, ein Gedicht, das weder im Inhalt noch in der Behandlung etwas Neues bringt. Der Pessimismus der Jugendpoesie wirkt noch fort; am stärksten spricht er sich aus im „Wiegenlied“ (87), leiser klingt er durch im „Lied der Schmetterlinge“ (96), vernehmlicher wieder in „Die Spiele“ (135); das Gedicht „Aus der Brieftasche eines Verzweifelten“ (64) gibt ihm einen sprachlich unzulänglichen Ausdruck. Positiver faßt ihn das Gedicht „Gärtners Sinn“ (92), wo der Gärtner vor dem „Unkraut“ der Welt in seinen Garten flüchtet und den Menschen wünscht,

> Daß auch so friedlich sie's trieben,
> Sich wie die Blumen zu lieben,
> So wär' ein Garten die Welt.

Dieser Preis der unverfälschten, friedlichen Natur ist uns bei Rückert nicht neu; wir trafen ihn schon in den „Aprilreiseblättern“. Und wenn er dort schildert, wie sich die Menschen die ganze Natur untertan machen, so stellt er im „Weltkrieg“ (86) den Sieg des Menschen über die vier Elemente dar. Ein anderer Gedanke, der in „Gärtners Sinn“ wiederkehrt, der Preis der Einsamkeit, der uns auch aus den „Aprilreiseblättern“ und dem Tagebuch vertraut ist, findet ebenfalls Ausdruck im „Guckkasten“ (78):

> Du aber, des Gemüte
> Sich schließt in Einsamkeit . . .
> . . . Auf dich hab ich gezählet,
> Komm, sieh', was freut und quälet.

Der Einsame allein ist imstande, das Weltbild, das im „Guckkasten“ aufgerollt wird —

> Hier tanzende Figuren,
> Dort stummen Trauerzug,
> Hier stille Frühlingsfluren,
> Dort Menschenlärm genug —

zu erfassen:

> Und sehet ihr, daß Plunder
> Dem Guten ist gesellt,
> So nehm' euch das nicht wunder,
> Ihr seht ein Bild der Welt.

Die Vorliebe für den Herbst, für das Sterben der Natur, die mit dieser Stimmung verwandt ist und daher in den Gedichten der Jahre 1807—1810 häufig zum Ausdruck kommt, treffen wir auch hier noch einmal an: „Die Jahreszeiten“ (135). Dagegen fehlen reine Naturbilder, denn selbst das „Abendlied“ (I, 44), das noch am unmittelbarsten ein Naturbild zu geben sucht, bekommt den religiösen Schluß:

> Mich fasset ein Verlangen,
> Daß ich zu dieser Frist
> Hinauf nicht kann gelangen,
> Wo meine Heimat ist.

Etwas stofflich Neues bringt dann wieder das „Tanzlied“ (53), eine Frucht der mittelhochdeutschen und Volksliedstudien. Dagegen bestätigt das Gedicht „Hymenaeus“ (45) die durch den Titel hervorgerufene Erwartung, daß der Dichter hier antike Anschauung fruchtbar verwertet habe, nicht. Während Rückert 1811 in einem Sonett[203]) gegen die „Afterdichter“ zu Felde zieht und seinem Liede „den giftig scharfen Geifer Archilochs“ wünscht, weil sie „einer schlechten Zeit gefallen wollen“, wendet er sich ein andermal „An die Dichter“ (I, 48) mit der Forderung, über dem Gehalt die Gestalt nicht zu vergessen; diese Mahnung ist eine Frucht seiner eigenen Erfahrung; auch er legte jetzt mehr Wert auf die Gestalt; die vorherrschende formale Eintönigkeit seiner frühesten Poesien ist dem Formenreichtum des zweiten Zeitraums gewichen; Sonette, Terzinen, Oktaven, die verschiedensten Formen lyrischer Dichtung hat er sich zu eigen gemacht, hat in den

Dramen eine virtuose Beherrschung der dichterischen Formen erlangt; im Vollgefühl dieses Besitzes schreibt er:

> Grundstein zwar ist der Gehalt,
> Doch der Schlußstein die Gestalt.

Persönlichste Überzeugung des Dichters birgt ferner der Lobspruch „An unsere Sprache“ (75) trotz der Anregung, die wohl Klopstock gegeben hat; wir dürfen nicht vergessen, daß dieses Gedicht von dem Verfasser der Dissertation stammt, in der die deutsche Sprache als die vorzüglichste geschildert und für fähig erklärt wird, alle Sprachen in sich einzubeziehen.

Die Gedankenlyrik ist sonst nur spärlich vertreten; einige der Gedichte, die wir eben schon unter anderem Gesichtspunkte behandelten, gehören dazu; im übrigen dürfen wir nur zwei Gedichte, „Weltkrieg“ (86) und „Das Ewige“ (147), hierher rechnen und als reine Gedankenlyrik ansprechen, ohne daß aber dem Dichter hier eine dichterisch wertvolle Darstellung des Gedankens geglückt wäre. Hier und da gibt sich des Dichters Vorliebe für das Gedankenmäßige in anderer Weise kund, so, wenn er die Antithese bildet:

> Und wenn ich nicht ruh' in der Müllerin Arm,
> So ruh' ich in ihren Wassern (54)

oder wenn er in dem Gedicht „Der Korb“ (Koburg) die zwiefache Bedeutung dieses Wortes spielerisch ausnutzt. Der Stoffkreis wird endlich beschlossen durch einige Gedichte religiösen Inhalts, das „Weihnachtslied“ (99), das in den Schlußzeilen ausmündet in einen Preis der menschgewordenen Liebe, und den „Gesang der heiligen drei Könige“ (104), den sie an der Wiege des Himmelsknaben anstimmen, der Siege und Auferstehen lächelt

> Und Selbstbefreiung
> Von Selbstentweihung,
> Von innrem Kriege
> Und äußerm Wehn;

beide Gedichte umrahmen das „Neujahrslied“ (102), welches das alte und neue Jahr als alten und neuen Herrscher feiert, aber mit vergeblichen Mitteln hohen Gedankenschwung

versucht. Metrisch und sprachlich sind die drei Gedichte verwandt: ihre Entstehungszeit wird die gleiche sein.

Zugleich mit der Erweiterung des literarischen Horizonts und der damit zusammenhängenden Vergrößerung des Stoffgebietes erscheint noch ein weiterer Vorteil für den Dichter Rückert: ein größerer sprachlicher Reichtum. Es hieße das Bild von der Sprache Rückerts verzeichnen, wollten wir nicht an die großen Vorteile erinnern, die unserem Dichter aus der eindringenden Beschäftigung mit den romanischen Sprachen erwuchsen, mit der spanischen Calderons bei den Dramen, mit der italienischen Petrarcas bei den Sonetten; jeder nachschöpferisch begabte Dichter wird aus der liebevollen Versenkung in eine fremde Literatur und durch Nachschaffen einzelner ihrer Erscheinungen vielfältigen Nutzen ziehen; großer Nutzen ward Rückert zuteil; leichter Fluß der Sprachmelodie, größerer Reichtum an sprachlichem Schmuck, neue Bilder und Vergleiche, überhaupt eine feinere Kultur der Sprache, dazu eine gewisse Anmut, hier und da duftige Schönheiten — das ist der Gewinn. Die Amaryllissonette bringen dann noch stärkere Gegenständlichkeit hinzu. Wie schon betont, haben manche Partien der Dramen und Sonette an diesem Gewinn keinen Teil; ähnliche Beobachtungen lassen sich auch bei den Gedichten machen, die hier zur Würdigung stehen. Das Volkslied bringt wiederum manchen Reichtum hinzu; die Ausdrucksfähigkeit vertieft sich, je länger sich der Dichter am Wunderhorn schult; fast jedes der Gedichte, die starke Einflüsse des Volkslieds aufweisen, ist ein Beweis dafür, mögen auch noch einzelne Unebenheiten stören; wir haben schon oben im Zusammenhang einige Gedichte genannt, deren Diktion ohne direkte Beeinflussung durch das Wunderhorn doch von der Frische des Volkstons gewonnen haben; überdies zieht den Dichter die Beobachtung des Dialekts, vor dem er „großen Respekt" bekommt, von dem ausschließlichen Studium der literarischen Vorbilder ab; der mittelhochdeutschen Lyrik hat der Dichter, wie schon oben angedeutet, noch mehr ihre Motive als ihre Sprache entlehnt. Aber wie gesagt, nicht überall läßt Rückerts Sprache in den Gedichten den Fortschritt erkennen; dieser Vorwurf trifft namentlich die Gedichte mit tändelndem Charakter, wo die Sprache oft schon zur Manier erstarrt und abgegriffen

und fast durchweg unedel ist. Als Beispiele mögen gelten „Das heilsame Geschenk“ (61), „Sympathie“ (91), „Der Faun“ (91), „Lied der Schmetterlinge“ (96), „Zweien Freundinnen“ (146), „Der gehobene Schatz“ (Koburg). Eher kann man sich schon mit der Diktion der „Reisebestellung“ (Weimar) und der „Ars amatoria rustica“ (Koburg) aussöhnen. Ausdrucklos und abgegriffen ist die Sprache des Gedichts „Aus der Brieftasche eines Verzweifelten“ (64); im „Weltkrieg“ (86) kommt der Gedanke überhaupt nicht in einer des Stoffes würdigen Weise zum Ausdruck, woran freilich auch das Metrum Schuld trägt. Weshalb Rückert für die Aufrollung des Weltbildes im „Guckkasten“ (76) den bänkelsängerischen Ton Bürgers — zudem reichlich trivial — gewählt hat, bleibt fraglich; störend ist eine Neigung Rückerts, die Deminutivform auf -lein zu wählen, dort, wo er zart und innig werden will, so namentlich in „Röschens Sterbelied“ (48); diese Neigung, die schon früher zu beobachten war, hat aus dem Volkslied neue Nahrung geschöpft, z. B. im Gedicht „An den Ring“ (66); aber nicht immer ist es dem Dichter gelungen, den Eindruck zu verwischen, daß darin ein Mangel an Ausdrucksvermögen liegt. Eine andere Schwierigkeit findet eine andere Lösung: die häufige Ungelenkheit der Sprache bei den Gedichten in Kurzversen (47, 96, 97, 99, 102, 104); sie ist aus der Tatsache zu erklären, daß Rückert die Form noch neu war und selbst einem Dichter von seinem Sprachvermögen und seiner Reimkunst wegen der kurzen, die freie Entfaltung des Satzes sehr behindernden Zeile manche Schwierigkeit bot. Daß die Sprache im einzelnen noch manches Anstößige bietet, ist leicht zu begreifen; so wäre das harte „nicht kennen mehr kann“ (47), das häßliche „Unbeständig ganz und gar“ (52) leicht zu vermeiden gewesen; dagegen seien ausdrücklich die schönen, schwungvollen Zeilen

> Erschwinge dich, mein stiller Gedank'
> Und schau dich gesund und schau dich krank,
> Schau, wie sie lächelnd entschlummert (54)

hervorgehoben.

Die gelungenen Personifikationen des Winters und der Erde im „Winterlied“ (95) verdienen, wie auch die ganze Einkleidung, besondere Erwähnung, schon deshalb, weil sie an

des Dichters ähnliche ältere Neigung zu „kosmischen Bildern“ erinnern. Freilich dürfen wir nicht verschweigen, daß neben dem Guten auch manches Unanschauliche, ja geradezu schlecht Geschaute steht; so, wenn der Dichter im „Hymenaeus“ (45) sagt:

> Und die Wirtschaft kreist um dich
> In einförmigen Tänzen

oder wenn „Der Faun“ (91) prahlt:

> Ein Weinblatt war die Wiege,
> Drauf ich als Kind geruht.

So bietet uns die Sprache Rückerts in seiner zweiten Periode ein reiches, farbiges Bild, dem die Licht- und Schattenseiten nicht fehlen, das aber, als Ganzes genommen und mit der Entwicklung der Jahre 1807—1810 verglichen, eine bedeutsame Stufe aufwärts bedeutet.

An dieser Bewegung nimmt auch die Metrik teil. Einzelne Feststellungen machten wir bereits oben, als der Einfluß der mittelhochdeutschen Poesie und der Goethes erörtert wurden. Auch die Metrik verleugnet nicht den Übergangscharakter der Gedichte. Die frühere Vorliebe für den vierfüßigen Trochäus, eine Vorliebe, die den Dichter eigentlich nie verlassen hat, wird auch hier offenbar; er bildet in 13 Fällen das Metrum der Gedichte, in einzelnen Fällen ist er mit anderen Versen vermischt. Ebenso ist der dreifüßige Jambus wieder vertreten, steht aber an Häufigkeit zurück, obgleich die Neigung des Dichters hier durch das Volkslied neue Nahrung bekommt, wie das Gedicht „Drei Sterne am Himmel“ (Koburg) zeigt. In manchen Gedichten waltet der vierfüßige Jambus vor, nicht immer so flott und glücklich behandelt wie im „Lied an die schöne Müllerin“ (54) und im Lied „An den Ring“ (66); dieses letztere Gedicht zeigt, mit welcher Freiheit Rückert das Grundmaß oft behandelt, nicht zum Schaden des Inhalts, der so ein anschmiegsameres Gewand erhält; ich stehe nicht an, diesen Fortschritt, der die starre Regelmäßigkeit überwindet, die gerade bei den Gedichten aus der vorigen Periode auffiel, dem Volkslied anzurechnen; man betrachte unter diesem Gesichtspunkt nur einmal das ganz im Banne des Volkslieds stehende Gedicht „Der fröhliche Wanderer“[204]);

es ist doch bezeichnend, daß diese freiere Behandlung des Grundmetrums überall dort sich findet, wo Einflüsse des Volkslieds vorliegen, so im „Gruß aus der Ferne“ (69), in „Gärtners Sinn“ (92), in „Schwere Wahl“ (72), in „Der Bräutigam“ (71) und „Hochdeutsche Liebesnot“ (66). Das Volkslied hat auch das im Wunderhorn häufig belegte Metrum des strophisch gesetzten, vierhebigen Reimpaares beigesteuert, das, richtig behandelt, von packender Wirkung sein kann und von Rückert in „An den Türen“ (I, S. 48) geschickt benutzt ist. Liedmäßig ist die Strophe des „Tanzlieds“ (53), in der Gliederung mit dem eingeflochtenen Kehrreim recht glücklich. Im „Hymenaeus“ (45) wird die antike Färbung, die wir in der Diktion vermißten, im Metrum angestrebt dadurch, daß Rückert zu Anfang glykoneische Verse einflicht wie

> Amors rascheste Jägerin
> Deine Locken zum letztenmal;

wenn dann in den weiteren Strophen der vierfüßige Trochäus dominiert, so erhält doch wenigstens jede Strophe einen Abschluß durch den Pherekrateus.

Das mag uns zur Strophik überleiten; auch hier finden wir größeren Reichtum als früher; kurz sei daran erinnert, daß wir in der Amaryllliszugabe als neue Form das Madrigal fanden. Zahlreich wie schon bisher sind die vierzeiligen Strophen, meist in einem durchgehenden Versmaß gehalten; doch auch bei ihnen hat das Volkslied reichere Abwechslung und oft größere Knappheit hinzugebracht. Daneben stehen dann architektonisch reichere Strophen; hier ist zunächst zu untersuchen, ob das Prinzip der Dreiteilung, das Rückert 1811 zum Leitsatz nehmen will, durchgeführt ist; tatsächlich ist es nicht in dem Maße wirksam, wie wir nach Rückerts Äußerung[205]) hätten erwarten dürfen. Daß Rückert die Dreiteilung angestrebt hat, geht aus dem Gedicht „Die drei Sterne auf Erden“ (I, S. 47) hervor; das Gedicht ist, wie wir schon oben ausführten, durch das Wunderhornlied „Zucht bringt Frucht“[206]) beeinflußt; das Wunderhornlied hat auch zweifellos die Metrik und den Rhythmus des Rückertschen bestimmt; während aber in jenem drei Reimpaare je eine Strophe bilden, vermehrt Rückert das dritte Reimpaar um eine Waise, so

daß dieser Komplex von drei Zeilen sich gegen die zwei ersten Reimpaare klar absetzt und die Strophe eine Dreiteilung erhält. Einfacher ist die Form in „Röschens Sterbelied“ (48); hier ist die Strophe nur sechszeilig; während aber die vier ersten Zeilen umschlingend gereimt sind, bilden die letzten Zeilen ein Reimpaar, so daß die Gliederung die gleiche wie im ersten Falle ist. Ähnlich ist es beim Gedicht „Der Bräutigam“ (71), wo die Reimpaare der vier letzten Zeilen gegenüber den gekreuzten Reimen der ersten Zeilen einen gesonderten Komplex bilden; freilich wird gerade in diesen achtzeiligen Strophen ihr dreiteiliger Charakter leicht verwischt. Demgegenüber ist die siebenzeilige Strophe im „Lied an die schöne Müllerin“ (54) klarer aufgebaut: in den drei letzten ungereimten Zeilen ist das letzte Drittel der Gliederung deutlich zu erkennen; nicht so klar ist der Aufbau der elfzeiligen Strophe im „Altdeutschen Liebesbrief“ (66); in dieser Strophe fallen die ersten acht Zeilen, die vier Reimpaare bilden, zu sehr auseinander, als daß in ihnen sofort die ersten zwei Dritteile der Strophe erkannt werden könnten, denen die letzten, durch den gleichen Reim gebundenen Zeilen gegenübertreten. Fraglich ist es, ob in „Schwere Wahl“ (72) eine Dreiteilung versucht ist, wir müßten denn schon den dritten Teil aus den letzten fünf Zeilen jeder Strophe bilden, was ja freilich in den langen Abgesängen des Minnesangs, von dem Rückert ausgeht, eine Bestätigung fände. Klar gegliedert ist dann wieder „Gärtners Sinn“ (92): vier Zeilen mit gekreuzten Reimen, ein Zeilenpaar mit neuem Reim, vermehrt um eine Zeile, die durch gleichen Reim zu den Anfangszeilen zurückleitet; genau den gleichen Bau hat die Strophe in „Der Korb“ (Koburg), ganz ähnlichen in „An die Dichter“ (I, S. 48). Aber auch dort, wo er die Dreiteilung nicht durchführt, baut Rückert architektonisch reichere Strophen, so in „Böser Wunsch aus Liebe“ (73), „An den Ring“ (66), „Guter Haushalt“[207]), endlich auch in den Kurzzeilen des „Neujahrslieds“ (102) und des „Gesangs der heiligen drei Könige“ (104), wo er durch Einfügung selbständiger Reimpaare die Strophe klarer ordnet. Als die schwache Seite Rückerts erweist sich dagegen die Architektonik des ganzen Gedichts; nur einmal versucht er offenbar, das ganze Gedicht klarer zu gliedern, im „Lied der

Schmetterlinge" (96): zwei Strophen dienen als Einleitung, je zwei Strophen werden jedem Lebensalter des Menschen gewidmet. Als Gegenbeispiel möchte ich dagegen das „Weihnachtslied" (99) nehmen, das, schon in seiner heutigen Gestalt viel zu lang, ursprünglich noch länger geplant war, wie ein Blick in den Koburger Nachlaß lehrt; wie hier, so fehlt es auch sonst dem Dichter an dem Blick für das Belanglose und Wichtige, an der Fähigkeit zur Zusammenfassung. Doch möchte ich, um das Bild nicht zu fälschen, auch wieder hervorheben, daß Rückert am Volksliede Kürze und wirksame Gliederung kennengelernt und in einigen seiner Gedichte diese neue Kenntnis angewandt hat, so im Gedicht „Die Spiele" (135), dem schon öfter erwähnten „Vor den Türen" (I, S. 48), dem Gedicht „Drei Sterne am Himmel" (Koburg) und auch dem Gedicht „Der fröhliche Wanderer"[208]).

Einige Bemerkungen noch zur Reimtechnik. Das Urteil, das wir bei der Schlußbetrachtung der Gedichte am Ende des vorigen Kapitels abgaben, darf auch hier gelten: besondere Feinheiten in der Auswahl der Reime, in der Wahl der zu bindenden Worte, in der Klangfarbe sind nicht zu beobachten, aber die Reime sind durchweg korrekt und fließen dem Dichter leicht zu, dabei werden nach Art der Romantiker weibliche Reime bevorzugt. Der Gelegenheit, Reimschwierigkeiten zu überwinden, geht der Dichter, der sich an den strengen Formen des Sonetts und der Terzine geschult hat, nicht aus dem Wege: daß er eben deswegen zunächst metrische Anregungen von Goethe empfing, indem er dessen Kurzverse übernahm, haben wir schon oben wahrscheinlich gemacht; in den Gedichten „Ars amatoria rustica" (Koburg) und „Reisebestellung" (Weimar) bindet er je drei aufeinander folgende Zeilen, in dem Gedicht „Die Jahreszeiten" (135) gar vier Zeilen durch den nämlichen Reim. Daß die Reimgestaltung überhaupt reicher wird, durften wir erwarten: ein Fortschritt hierin war mit der größeren Mannigfaltigkeit der Strophik gegeben; immerhin ist es noch mancher Schritt bis zu dem späteren Reichtum. Eine Reimart, die das Volkslied liebt, begegnet uns auch hier einige Male, nämlich das doppelte Reimpaar mit Zwischenreimen aabccb, ohne daß hier ein direkter Einfluß des Volkslieds behauptet werden soll; als Beispiele führe ich

an „Zum Namenstag“ (52) und „Aus der Brieftasche eines Verzweifelten“ (64). Auffallend ist das gänzliche Fehlen der umschlingenden Reime, die der Dichter in getreuer Calderonnachahmung in den Dramen für verbindlich erachtete. Im einzelnen stören natürlich manche Verstöße gegen die strenge Technik; Bedenken gegen Reime wie „Geister — heißt er“ haben wir schon oben durch den Hinweis auf die mittelhochdeutsche Technik, der Rückert hier folgt, beseitigt. Einzelne Unreinheiten wie „Herodes—Morgenrotes“ (105), „Ergüssen—Füßen“ (Ars amatoria rustica), „Gruß—muß“ (Der Korb), rührende Reime wie „nicht—nicht“ (52), „Spiele—Spiele“ (77), die wir zugeben, können das oben abgegebene, durchweg günstige Urteil über die Reimtechnik nicht beirren.

Die Würdigung der zuletzt betrachteten Gedichte Rückerts war nicht immer erfreulich, oft recht mühevoll, aber es sei nicht vergessen, daß bei einer kritischen Beurteilung, wie sie hier notwendig war, um bis in Einzelheiten die weiteren Fortschritte Rückerts und seine bleibenden Fehler zu verfolgen und Licht und Schatten gerecht zu verteilen, ein Gesamteindruck schwer zu gewinnen ist und die auch ästhetisch wertvollen Gedichte leicht in der Fülle der übrigen untertauchen. Ganz summarisch seien daher noch diejenigen Gedichte genannt, die nicht nur Zeugnisse der Entwicklung sind, sondern ästhetischen Eigenwert beanspruchen; die Krone bildet, wie schon betont, der „Kleine Haushalt“ (85); die Frische des Vortrages sichert den Gedichten „Schwere Wahl“ (72) und „Zwölf Freier“ (73) bleibenden Wert, den ich auch dem „Guten Haushalt“[269]) nicht absprechen möchte; trotz des rhetorisierenden Pathos, das die Schenkendorfsche Innigkeit in dessen Gedicht auf die Muttersprache an Tiefe der Wirkung nicht erreicht, zähle ich doch Rückerts „An unsere Sprache“ (75) zu den besten Schöpfungen dieser Zeit, weil trotz des Charakters als Gedankenlyrik die persönliche Begeisterung des Dichters seinem Loblied einen Hauch von Wärme verleiht; dieses ganz persönliche Mitempfinden sichert auch „Neschens Engelgruß“ (47) einen Wert, der über die Zeit der Entstehung hinausgeht; Feinheit der Erfindung und reizvolle Durchführung im „Winterlied“ (95), Innigkeit der Empfindung im „Abendlied“ (I, S. 44) trotz manches überkommenen

Ausdrucks in der Ausführung, Zartheit des Naturgefühls im Gedicht „Die drei Sterne auf Erden“ (47), wirksame Knappheit des Ausdrucks und glückliche Wahl des enganschließenden metrischen Gewandes in „Vor den Türen“ (I, S. 48) erhalten auch diesen Gedichten ihre dauernde Wirkung.

Noch einige Dichtungen Rückerts, die letzten aus diesem Abschnitt, sind hier zu behandeln; wir durften ihre Besprechung zurückstellen, einmal, weil sie dem literarischen Bild dieser Epoche keinen neuen Zug hinzufügen, und dann, weil gerade die Ballade in Rückerts Schaffen nur eine nach jeder Richtung hin bescheidene Bedeutung beansprucht. Es handelt sich um die Balladen[210]) „Der Alpenjäger“, „Herr Malegis“, „Die beiden Brautringe“, „Das Grab des Dichters“, „Des Mohrenkönigs Günstling“, „Maria Siegreich“, „Die goldene Hochzeit“, „Der Blinde“, die nach der Datierung der Erlanger Ausgabe zwischen 1809—1812 entstanden sind. Zur Kritik hat schon Ellinger[211]) in seiner Einleitung einige gute Bemerkungen beigesteuert[212]).

Auch in den Balladen tut Rückert dem alten, liebgewordenen Geßner alle Ehre an: er dichtet ganz im Stile der Schäferdichtung „Die beiden Brautringe“; da finden wir alle Ingredienzien, die zu einem Schäfergedicht gehören, den liebenden Schäfer — er heißt natürlich Dafnis —, die Schäferin Mira, den sanften Hügel, wo die Liebenden sich treffen, die Myrthenhecken, wo sie kosen, des Mondes blassen Strahl, der ihnen leuchtet, das schäferliche Ach. Im leichten Tone der Schäferdichtung ist schlecht und recht das ganze Gedicht gehalten, selbst wenn die Grabesschauer hineinwehen, die so natürlich gar nicht zur Wirkung kommen; daß der vierfüßige Trochäus den Eindruck der viel zu lang ausgesponnenen Ballade nicht hebt, ist begreiflich.

Daß der „Alpenjäger“ an Schillers gleichnamiges Gedicht erinnert, ist schon von Ellinger bemerkt; es wäre natürlich unbillig, zwischen den ganz verschieden gearteten Dichtern Vergleiche anzustellen; aber es darf doch nicht verschwiegen werden, daß hier, wo die Schilderung der grausigen Erscheinung stärkere Töne, lebendigere Plastik verlangt, die Gestaltungskraft des Dichters versagt; wo er durch Sprachgewalt besonders wirken will, wie in den letzten Strophen, wird er

trivial; selbst das kann ich Ellinger nicht zugeben, daß „der Ansatz zu einem erhabeneren Fluge der Phantasie zunächst glücklich unternommen“ sei; schon die erste Strophe ist mit Trivialitäten und Schwulst reichlich beladen; und ob es überhaupt richtig war, eine doppelte Begegnung zwischen dem Jäger herbeizuführen? Ich meine, den Sinn für Architektonik des Ganzen, den wir schon früher bei Rückert nur in geringem Maße vorfanden, vermissen wir hier völlig.

Besser dürfen wir im allgemeinen urteilen über diejenigen Balladen, die im Banne der Romantik stehen. Nicht freilich über „Die goldene Hochzeit“; dafür steht diese Ballade auch nur stofflich der Romantik nahe; darüber haben Friedmann[213]) und Reuschel[214]), der jenen ergänzt, Aufschluß gegeben; beide weisen nach, daß der Stoff in der Dichtung oft behandelt ist; so hat ihn E. Th. A. Hoffmann in den „Serapionsbrüdern“ novellistisch verarbeitet, und in Übereinstimmung mit ihm gibt Friedmann als gemeinsame Quelle Schuberts Buch „Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft“ an, ein Werk also, das bei den Romantikern in hohem Ansehen stand; daß Rückert diese romantische Schrift als Quelle für dichterische Schöpfung gewählt hat, zeigt aufs neue, wie nahe er der Romantik schon stand, andererseits spricht die Wahl gerade dieses Stoffes für die starke Neigung, die ihn zur Naturphilosophie hinzog, eine Neigung, die ja schon bei den Terzinen zum Ausdruck kam. Daß unser Dichter Schuberts Buch gekannt und benutzt hat, weist Friedmann nach, wenn er betont, daß der Zug, wie die Braut sich verjüngt und der Tote lächelt, auf eine Schubertsche Antithese zurückgeht. Etwas besonderes bietet der Dichter, wenn er in der 6. und 7. Strophe entgegen der Angabe der Vorlage „Staub, Gebein und Blut in goldnen Traum wandeln“, mit Gold überziehen läßt; es fragt sich, ob hier das Vorbild von Arnims „Gräfin Dolores“, wo die Fabel auch verwertet ist, mitwirkt — was mich wegen der übrigen Verschiedenheit in der Fassung unwahrscheinlich dünkt, oder ob es sich um eine pedantische Ausnutzung der fünfzigjährigen Frist handelt — eine Ansicht, zu der ich eher neige. In seiner Arbeit teilt Friedmann eine Anzahl unbedeutender Bearbeitungen anderer Dichter mit; aber trotz dieser meist unvollkommenen Konkurrenten kann

Friedmann dem Rückertschen Opus keinen Wert zumessen — und darin müssen wir ihm zustimmen. Wir wollen ganz absehen von der endlosen Länge des Gedichts, absehen von der langen, trivialen Rede der Braut, absehen von dem unglücklich gewählten Versmaß der vier- und dreifüßigen Trochäen, das entsetzlich klappert; aber nicht einmal sprachlich ist der Dichter seiner Aufgabe gewachsen; man lese Tiraden wie

Aber aus dem offnen Spalt,
Was man sich verspricht,
Zieht man itzt den Reichgehalt
Schweren Goldes nicht,

Ungelenke Satzfügungen wie

Wer sagt an, wie lang' es mag
Sein, daß er verscholl?
Schlaget eure Chronik nach,
Die es wissen soll!

Schlechte Bilder wie

Treu, wie er bewahret lag
In des Felsen Schlund,
Lag er auch bis diesen Tag
Mir in Herzens Grund.

Daß eine Konzentration und damit eine tiefere, balladenhafte Wirkung nicht angestrebt ist, wurde schon hervorgehoben. Daß Rückert einzelne Mittel der Balladentechnik wohl kennt, zeigt der Anfang, der mit einer direkten Rede beginnt, die schnell in das Verständnis der Situation einführt; aus dem metrischen Gebiet sei noch die eigenartige Reimstellung abab baba hervorgehoben, die eher spielerisch wirkt, als daß sie den Eindruck des Gedichts erhöht.

Das Lob, das wir oben mit einiger Einschränkung den im Banne der Romantik entstandenen Balladen zusprachen, kommt also nicht dieser Ballade zu, wohl aber zwei anderen: „Herr Malegis“ und „Maria Siegreich“.

Der Stoff der Ballade „Herr Malegis“ ist der Sage von den Haimonskindern entnommen und führt uns damit in den karolingischen Stoffkreis; schon das schafft Beziehungen zur Romantik, denn gerade die romantische Epik liebt den Sagenkreis Karls des Großen und hat ihn weidlich ausgeschöpft. Zu diesen romantischen Dichtern gesellt sich hier Rückert; das Volksbuch von den vier Haimonskindern hatte Tieck 1797

erneuert, Görres 1807 in den „Deutschen Volksbüchern" daran erinnert. Der Ballade liegt eine Episode des Volksbuchs zugrunde, die Rückert für seine Zwecke verändert hat; diese Veränderungen zielen ab auf eine stärkere Zusammenfassung des Stoffes und geschlossenere Einheitlichkeit der Handlung; während im Volksbuch Malegis in die Hände Karls fällt und dort seinen Zauber vollführt, durch den er nächtlicherweile den Kaiser Karl in die Veste Montalbano in die Gewalt der Haimonskinder bringt, finden wir zu Beginn der Rückertschen Ballade Herrn Malegis als Mentor der Haimonskinder auf Montalbano, von wo er zwei Geister, „mit blassem Mondschein angetan", ausschickt, die König Karl entführen; mit dieser Geisterentsendung bringt Rückert ein neues romantisches Element in die Dichtung hinein; und während im Volksbuch Herr Malegis den Kaiser auf seinen Armen aus dem Lager herausträgt, entführen ihn bei Rückert die Geister durch die Luft, wodurch der Dichter Gelegenheit hat, auf ein in den Volksbüchern beliebtes Motiv zurückzugreifen; besonders knapp ist entsprechend der Notwendigkeit der Konzentration bei Rückert der Schluß behandelt; während im Volksbuch noch jahrelange Kämpfe folgen, schickt Karl in der Rückertschen Ballade, durch der Brüder Edelmut gerührt, Roland aus, um ihnen Verzeihung und Freundschaft anzutragen; so fügt Rückert in wirksamer Weise den durch das Volksbuch geforderten versöhnlichen Schluß unmittelbar an Karls phantastisches Abenteuer an. Es ist also ganz lehrreich, einen Blick in die Werkstatt auch des Balladendichters Rückert zu tun. Starke balladenhafte Wirkungen gehen von der Nachschöpfung Rückerts trotzdem nicht aus; das ist aber auch kein Fehler, gerade dieser Stoff verträgt eine mehr epische, breitere Behandlung; die Sprache zeigt bei einzelnen Unebenheiten das offenkundige Bestreben, dem Ton des Volksbuchs nahezukommen; das Versmaß, der vierfüßige Jambus, paßt recht gut zu dem Ton der einfachen Erzählung, wie in ähnlichen Fällen auch Uhland es anwandte, der ja gerade für die Einheitlichkeit von Form und Stil ein feines Gefühl hatte.

Romantisch dem Stoffe, der Stimmung und dem Ausdruck nach ist die Ballade „Maria Siegreich". Ellinger hat hingewiesen auf die stofflichen Berührungen, die Rückerts Dichtung

mit „St. Georgs Ritter“ von Uhland aufweist; eine Beeinflussung durch Uhland ist nicht möglich, da dessen Legende erst 1815 im „Jahrbüchlein deutscher Gedichte“ veröffentlicht wurde; vielleicht gehen beide auf eine gemeinsame Quelle zurück; vielleicht hat Rückert seine Anregung aus einem romantischen Almanach empfangen; jedenfalls zeigt aber die Berührung, wie sehr damals Stoffe dieser Art in der Luft lagen und wie sehr Rückert mit diesen romantischen Motiven vertraut war. Daß die ganze Stimmung die der romantischen Legenden ist, lehrt ein Blick in das Gedicht; wir lesen da von „Sankt Mariä Waldkapelle“; von „der Messe lautem Friedensgruß“, von dem frommen Ritter, der in der Kapelle zu inbrünstigem Gebete niedersinkt und die „hohe Besiegerin der Erdenwelt“ um Sieg anfleht und der zum Schluß, als ihm seine „Herrin“ den Sieg erkämpft hat, „Gab' und Waffen vor ihrem Friedensaltar“ hinlegt; auch sprachlich bewegt sich Rückert in dem einmal betretenen romantischen Kreis; wie ein echtes Stück Uhlandscher Balladenkunst beginnt das Gedicht:

Die Ritter ziehn auf allen Wegen
Mit ihrer Rosse lautem Schwarm
Dem festlichen Turnier entgegen
Und mancher prüft den stolzen Arm,
Wie er ihn recht mit Macht will schwingen,
Den Gegner in den Staub zu ringen.

Und auch im folgenden ist ein der Legende entsprechender einfacher Ton festgehalten; einzelne Entgleisungen stören freilich den günstigen Eindruck:

Und da der Schläfer so verschwunden
Sich selber ist aus seinem Traum

oder die Wortspielerei in den Zeilen

Da sprengt er fort zu Roß geschwinde,
Als wollt' er schwinden in die Winde.

Auch die Erscheinung der Jungfrau ist nüchtern geschildert:

Da steigt ein Säuseln von den Höhen
Hernieder auf des Beters Haupt;
Er fühlt es kühlend sich umwehen,
Bis das Gefühl ihm ist geraubt.

Aber sonst bedarf das Lob, das wir oben der Sprache wie dem Ganzen zollten, keiner Einschränkung, zumal auch das metrische Gewand sich dem Inhalt gut anschließt. Wo eben das eigentlich Balladenhafte zurücktritt und mehr die Form einfacher Erzählung gewählt ist, erweist sich Rückerts Können als bedeutender, wie ein Vergleich mit den zuerst besprochenen Stücken leicht bestätigt. Doch sei auf eines noch verwiesen: bei Rückert lenkt der Held der Ballade, auf die Teilnahme am Turnier verzichtend, den Weg nach seinem Schloß zurück, da nahen ihm die drei Ritter, die er im Gefecht besiegt haben soll; weshalb sie hierherkommen, weshalb sie ihn, in dessen Gestalt noch eben die Jungfrau beim Turnier gefochten hat, gerade hier zu finden glauben, bleibt unklar; das hat Uhland in der genannten Ballade glücklicher gefaßt; hier trabt der Ritter, für den St. Georg gekämpft hat, zum Turnierplatz und wird dort als Sieger begrüßt; damit bleibt Uhland ganz in der Sphäre des Glaubhaften.

Drei Balladen verdankt Rückert der unmittelbaren Anregung durch die Romantik, drei Balladen hat er auch dem orientalischen Stoffkreis entnommen; wie für die Dramen, so ist also auch für die Balladen Rückerts Beschäftigung mit den Erzählungen aus „Tausend und eine Nacht" fruchtbar geworden. Als morgenländisch hat der Dichter selbst die Ballade „Das Grab des Dichters" bezeichnet; der Aufbau ist ganz geschickt, die Fassung kurz und klar; eine Quelle für das Lied ist in der arabischen Märchensammlung nicht nachzuweisen[215]), aber der Dichter versucht doch wenigstens, den Ton orientalischer Lyrik zu treffen, wenn er dabei auch an Äußerlichkeiten haften bleibt; metrisch hat Rückert das Gedicht durch Einschiebung der Kurzverse mit Bedacht reicher ausgestaltet; doch er wird mit dem Metrum nicht fertig; so entstehen Ungelenkheiten der Sprache wie:

Will gesehn im Mondlicht haben

oder die syntaktisch falsche Stellung der Worte „nach edler Pilger Weise".

In der Ballade „Des Mohrenkönigs Günstling" läßt sich eine geschickte Verwertung wirksamer Motive[216]) und ein guter Aufbau nicht verkennen; doch auch hier kommt das,

was der Dichter darstellen will, nicht zu gutem Ausdruck; zuviel auch hier von abgegriffenen Wendungen, von der Diktion der Dutzendromanzen; ich gebe ja zu, daß einige feine Wendungen den sprachkundigen Dichter verraten, aber ihrer sind zu wenig, um den matten Eindruck aufzufrischen. Das Metrum ist der vierfüßige Jambus in vierzeiligen Strophen, das ja der Romanzen und Balladenliteratur der Romantik vertraut ist.

Zum dritten Male innerhalb der Balladenrichtung betreten wir endlich den Kreis der Märchen aus „Tausend und eine Nacht“ mit der Ballade „Der Blinde“. Götzinger[217]) hat schon nachgewiesen, daß der Stoff dieser Ballade aus der „Geschichte des blinden Baba Abdallah“[218]) stammt, die auch Chamissos „Abdallah“ zum Vorbild gedient hat. Ein Vergleich zwischen beider Dichter Technik ist recht lehrreich. Zwar konnten beide eine übermäßige Länge nicht vermeiden, konnten auch keine feinere Gliederung, keine wirksame Steigerung in das Gefüge ihrer Gedichte hineinbringen: das ließ der gegebene Stoff nicht zu. Aber wie sich beide im einzelnen damit abfinden, das zu beobachten ist interessant. Chamisso gestaltet zunächst die Erschließung der Höhle und die Beschreibung der ungeheuren Schätze reicher aus mit Motiven, die er in den orientalischen Märchen zahlreich vorfinden konnte; dann aber, als das eigentliche Thema, die Bestrafung Abdallahs, beginnt, faßt er die Handlung knapper zusammen; nur zweimal läßt er Abdallah den Derwisch um je zehn Kamele bitten, dann berichtet er summarisch von der Wiedergewinnung der übrigen Tiere und spart so das Interesse des Hörers auf für den Höhepunkt, die habsüchtige Erlangung des Zauberfläschchens und deren schlimme Folgen. Anders Rückert; er widmet der Entschließung der Höhle und ihrer Schätze wenige Zeilen; dagegen läßt er Abdallah sich viermal ausführlich, — ausführlicher, als es die Vorlage forderte — an den Derwisch wenden; ich zweifle nicht, daß ein Gefallen an orientalischer Rabulistik, das wir schon im „Scheintod“ fanden, ihn dazu bestimmt hat; so erscheint aber der Höhepunkt, die Erlangung des Zauberfläschchens, nur als gleichwertig neben dem Vorhergehenden oder bedeutet wenigstens nicht diejenige Steigerung, die Chamisso noch in den Stoff hineingebracht hat.

Auch metrisch scheint mir Chamisso überlegen. Der durch den Stoff bedingten Breite der Darstellung paßt sich das von Chamisso gewählte Metrum, eine freie Umgestaltung der Nibelungenstrophe, besser an als die gleichförmigen jambischen Vierfüßler in vierzeiligen Strophen. Dagegen ist Rückert dem anderen sprachlich gewachsen trotz mancher Anstöße; zu diesen rechne ich einige Stellen, an denen Rückert die notwendige dramatische Belebung mit unzulänglichen Mitteln zu erreichen sucht, z. B.:

Der strenge Beter aber schreitet
Zum Felsen, der sich dräuend strafft,
Indem er leicht die Hand verbreitet,
Ihn zu berühren mit dem Schaft;

und die vorhergehende schwülstige Strophe:

Abdalla winkt mit schnellen Blicken
Ihr Zeichen der gewöhnten Schar;
Schon senkt den achtzigsten der Rücken
Mit Stolz das letzte Dromedar. —

So fügen sich die Balladen dem uns vertrauten dichterischen Bilde ein, ohne irgendeinen neuen Zug hinzuzutun. Mit ihnen schließt der Kreis der Dichtungen aus diesen Jahren. —

Gegen Ende des Jahres wendet sich der Dichter plötzlich, offenbar durch den Amaryllisroman gelangweilt, ungestüm mit der Bitte um Bücher an Stockmar[219]). In dem gleichen Briefe ist auch die Rede von einem Ereignis, das schon im Jahre 1812 vorbereitet wurde, aber doch erst dem nächsten Zeitraum angehört und für Rückerts Entwicklung entscheidende Bedeutung hat: von der Professur in Hanau.

Anmerkungen.

Abkürzungen.

GA = Friedrich Rückerts gesammelte poetische Werke. 12 Bände. Frankfurt a. M., Sauerländer. Neue Ausgabe. 1882.

EA = Friedrich Rückert, Gesammelte Gedichte. 6 Teile. Erlangen 1834—1838 (sog. Erlanger Ausgabe).

B = Friedrich Rückerts Werke in 6 Bänden. Herausgegeben von Konrad Beyer. Leipzig, Hesse.

Ell = Rückerts Werke. Herausgegeben von Georg Ellinger. Leipzig und Wien, Bibliographisches Institut. (z. B. Ell 32 = Seite 32 des Lebensbildes, Ell I. 32 = Seite 32 des ersten Bandes.)

GH = Rückerts Werke. Auswahl in acht Teilen. Herausgegeben von Edgar Groß und Elsa Hertzer. Berlin, Deutsches Verlagshaus Bong & Co.

Hbg = Leopold Hirschberg, Rückert-Nachlese. Erster Band. Weimar, Gesellschaft der Bibliophilen. 1910.

NM = Konrad Beyer, Neue Mitteilungen über Friedrich Rückert und kritische Gänge und Studien. 2 Bände. Leipzig, Frohberg. 1873.

NG = Konrad Beyer, Nachgelassene Gedichte Friedrich Rückerts und neue Beiträge zu dessen Leben nnd Schriften. Wien, Braumüller. 1877.

Boxb = Robert Boxberger, Rückertstudien. Gotha, Perthes. 1876.

HR = Entwurf Heinrich Rückerts zu einer Biographie seines Vaters Friedrich Rückert, in Bruchstücken mitgeteilt von Amélie Sohr, Heinrich Rückert. Weimar, Böhlau. 1877.

---

[1]) NG S. 223.

[2]) Vgl. Boxb in der Einleitung.

[3]) Reuter, Friedrich Rückert in Erlangen und Joseph Kopp (Hamburg 1888).

[4]) Duncker, Friedrich Rückert als Professor am Gymnasium zu Hanau und sein Direktor Johannes Schulze. Zweite Auflage (Wiesbaden 1880)

[5]) Siehe unten S. 39.

[6]) Deutsche Rundschau (Berlin 1888), 55. Band, S. 306–309.

[7]) Kern, Rückerts Weisheit des Brahmanen, dargestellt und beurteilt (Oldenburg 1868).

[8]) Voigt, Friedrich Rückerts Gedankenlyrik nach ihrem philosophischen Inhalte dargestellt. Dritte Ausgabe (Annaberg 1897).

[9]) Siehe unter Kapitel II.

[10]) Fietkau, Die dritte Ausgabe von Rückerts Weisheit des Brahmanen in: Festschrift zum 70. Geburtstag, Oskar Schade dargebracht (Königsberg, Hartung, 1895).

[11]) Ich erwähne: Haus und Welt. Eine Rückert-Auswahl, herausgegeben von Stephan List (München, Piper 1911) und Rückert, Gedichte, herausgegeben von Oskar Loerke (Berlin, S. Fischer 1911). Erfreulich ist es, daß, während Ellinger sich für seine Ausgabe in der Meyerschen Sammlung noch mit zwei schmalen Bänden begnügen mußte, die Goldene Klassiker-Bibliothek ihren Mitarbeitern drei stattliche Bände einräumt; als charakteristisch verdient auch bemerkt zu werden, daß Leopold Hirschberg der Gesellschaft der Bibliophilen im vorigen Jahre seine zweibändige Rückert-Nachlese vorlegen konnte. Auch deutsche Musiker lassen sich neuerdings mehr als früher von Rückertschen Gedichten anregen; selbst Meister wie Richard Strauß und Gustav Mahler, deren feiner Geschmack bei der Wahl ihrer Liedertexte anerkannt ist, haben eine Anzahl seiner Gedichte komponiert; als ihre Vorgänger in dieser Beziehung dürfen neben manchem anderen Schumann, Loewe, Robert Franz, Brahms gelten.

[12]) NG S. 162—163.

[13]) NG S. 54—79.

[14]) Für diese und die weiteren Mitteilungen vergleiche GA XII. S. 356—358.

[15]) HR S. 6.

[16]) NG S. 167.

[17]) Truchseß an Fouqué: NM I, S. 178.

[18]) An Meyr: NG S. 209.

[19]) Vgl. Beyer, Friedrich Rückert. Ein biographisches Denkmal (Frankfurt 1868), S. 7.

[20]) GA XII, S. 356.

[21]) HR S. 6—7.

[22]) Vgl. auch HR S. 7.

[23]) So auch HR S. 20.

[24]) Daß Rückert, trotz der Spanne Zeit, in den Dorferinnerungen die Sagen richtig wiedergegeben hat, lehrt ein Vergleich mit Bechstein, Sagenschatz des Frankenlandes I. (Würzburg 1842), S. 172, 174, 268.

[25]) NM II, S. 207—208.

[26]) GA XII, S. 365.

[27]) Nord und Süd. XXXV. Band 136 (Berlin 1910–1911), S. 100–108.

[28]) Poetisches Tagebuch, herausgegeben von M. Rückert (Frankfurt 1888), S. 96.

[29]) Denkwürdigkeiten, herausgegeben von E. von Stockmar (Braunschweig 1872).

[30]) Seine Matrikel vom 27. April 1808 lautete freilich noch immer auf den Namen eines studiosus juris. (Sohr, Heinrich Rückert S. 2.)

[31]) Schlossar, Vier Jahrhunderte deutschen Kulturlebens in Steiermark. Gesammelte Aufsätze (Graz und Leipzig 1908), S. 161—162.

[32]) Vgl. dazu, auch für das Folgende GA XII, S. 369—371.

[33]) NM II, S. 30; dadurch wird auch die Version, Rückert sei mit dem Vater zerfallen gewesen und deshalb ausgezogen, widerlegt; vgl. auch NM II, S. 29.

[34]) HR S. 3.

[35]) NG S. 80—107.

[36]) NG S. 83.

[37]) Hbg 67.

[38]) Man beachte „taugesäugte, duftgenährte Rosen“, „zweifelsinnig“, „des Wests Gefieder“, „des Festes Sphäre“.

[39]) B II, S. 179.

[40]) Noch im Mai 1834 schreibt der Dichter seinem elfjährigen Sohne Heinrich über Homer: „. . . und ich bin begierig darauf, zu sehen, ob Dir diese geistige Kost ebenso honigsüß schmeckt, wie mir, da ich so alt war, als Du nun bist“. Mitgeteilt bei Sohr, Heinrich Rückert S. 15.

[41]) NM II, S. 207—208.

[42]) Hbg 3.

[43]) Das im Koburger Nachlaß vorliegende Original weist statt *παρέθελξεν ἔρως τὸν ἄνακτα* eine andere Fassung auf und läßt die Wahl zwischen noch drei anderen Fassungen frei.

[44]) Ich zitiere nach Konrad Beyers Ausgabe (Leipzig, Hesse); er hat das Verdienst, so weit möglich, der authentischen Erlanger Ausgabe gefolgt zu sein, welche die Jugendgedichte in chronologischen Abteilungen gesammelt hat; bei Beyer bilden die Jugendgedichte den II. Band der Ausgabe; nach der Gesamtausgabe ist nur in zwingenden Fällen zitiert worden. Für die Zeit von 1807—1810 kommen in Betracht B II, 7—45; hinzu kommen nach der Datierung des Nachlasses oder aus inneren Gründen folgende ungedruckte Gedichte des Nachlasses, die ich im Anhang mitteile: „Zwei Bildchen“, „Die Fremde“, „Blumensprache“, „Kleinigkeiten“, „Solang' es Gott gefällt“, „Lehrstunde“; ferner berücksichtige ich „Ständchen“ (B I, S. 47), das EA ins Jahr 1810 versetzt. — Bei der Sichtung der Bibliothek des Grafen von Ortenburg auf Schloß Tambach (Oberfranken) haben sich, wie ich dem Literarischen Echo XVI. (1913) Sp. 363 entnehme, in einem Almanach „Freundschaftsbuch des Studienbeflissenen Studiosus Hermann Wrede-Oberlauringen“ zwei bisher unbekannte Gedichte Rückerts mit den Titeln „Dem Freunde“ und „Herzlieb“ gefunden; sie sind datiert aus Würzburg 1809. Trotz wiederholter Bemühungen war es mir nicht möglich, über die Gedichte etwas zu erfahren, so daß ich sie leider nicht berücksichtigen konnte.

[45]) B VI, S. 270.

[46]) Vgl. Bechstein a. a. O. S. 204.

[47]) Das Verzeichnis des Vaters ist nach einer Aufschrift des Sohnes 1814—1815 entstanden, kann freilich auch schon früher zusammengestellt sein; über Zeit, Inhalt und Zweck werde ich im 2. Bande handeln, dort auch die Titel bzw. Anfänge der Gedichte mitteilen, die nach dem Verzeichnis des Vaters verloren sind. Aus der Zahl der Gedichte, die für diesen Abschnitt in Frage kommen, sind folgende fest datiert: **1808**: „Die Berge (14), Februar: „Die bezauberte Nachtigall“ (25), März: „Werbung“ („Mailiedchen“, 26); **1809**: „Des Stromes Liebe“ (9), März: „Die Fremde“ (Weimar), Mai: „Blüte und Frucht“ (17), „Gestillte Sehnsucht“ (15), „Lebensweisheit“ („Wunsch“, 16), „Die Schmetterlinge“ (17); **1810**: „Erklärung“ (24), „Der Mittelpunkt“ (36), „Sommerflecken“ („Scherz“, 36), „An die Neugierigen“ (39); März: „Blumensprache“ (Weimar), „Zeisigslied“ (21), „Es locket ein Spätzchen“ („Lockvogel“, 43), „Sie sprach: Man sieht so selten dich“ (B I, S. 298; hier ist es fälschlich zu den Amaryllis-Zugaben gezogen), „Triolett“ (B I, 292; auch dieses hat Beyer unter die Amaryllis-Zugaben versetzt), August: „Kleinigkeiten“ (Weimar), „An die Sterne“ (19), „Die Nelke“ (42), „Lehrstunde“ (Koburg), „Solang' es Gott gefällt“ (Weimar).

[48]) Siehe unten S. 81.

[49]) Namentlich: „Wir spielen hier im Abendschein“.

[50]) Was schon Ell S. 11 betont hat.

[51]) In der Rezension über Geßners Idyllen in den Frankfurter Gelehrten Anzeigen.

[52]) Ell S. 20.

[53]) Lieder und Sprüche (Frankfurt 1867), S. 146.

[54]) Poetisches Tagebuch S. 244.

[55]) NM I, S. 307.

[56]) Ell S. 18—20.

[57]) B III, S. 452.

[58]) Ell S. 19.

[59]) Als solches ist es auch von Oppeln-Bronikowski und Jacobowski aufgefaßt worden, die es in ihre Anthologie romantischer Lyrik „Die blaue Blume“ aufgenommen haben.

[60]) Deren übrigens die GA (I, S. 518) zwei mehr bietet.

[61]) Hierher gehören auch die Zechsprüche bei Hbg S. 24—28; dagegen ist in der Rubrik 1807—1810 zu streichen „Noch ein Spruch“; er ist, wie auch sein Gegenstück „Ausnahme von der Regel“ — Hbg S. 29 — auf der Bettenburg entstanden, als der Dichter Mitglied der dortigen Tafelrunde war, also etwa 1814.

[62]) Blätter für literarische Unterhaltung. 1838. S. 305—309.

[63]) Solche Reime finden sich, wie schon erwähnt, häufiger bei Bürger.

[64]) NG S. 159—163.

[65]) Es ist wohl, wie schon Beyer richtig vermutet hat (NG S. 162), identisch mit „Rosamunde“ (NM I, S. 46).

[66]) Muncker, Friedrich Rückert. Bayrische Bibliothek, Bd. 14. Bamberg 1890. S. 8—9.

[67]) Muncker, a. a. O. S. 8.

[68]) Strich, Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner. Halle 1910. II, S. 323.

[69]) „Über die Verwandtschaft der griechischen und teutschen Sprache 1804“, „Mythologie der Griechen 1805“, „Erste Urkunden der Geschichte oder Allgemeine Mythologie. Bayreuth 1808.“

[70]) „Über Sprache und Weisheit der Indier 1808“.

[71]) Der z. B. in den „Ideen zu einer Mythologie der alten Welt 1808“ den Ursprung der Mythen aus Hindostan und Tibet herleitete.

[72]) Muncker, a. a. O. S. 9. GA XII, S. 375.

[73]) Was durch eine liebenswürdige Anekdote Emil Rückerts bestätigt wird: NG S. 87.

[74]) Vierteljahrschrift für Literatur-Geschichte, herausgegeben von Seuffert. III. Bd. Weimar. (1890.) S. 378—380.

[75]) Ell S. 13.

[76]) Siehe oben S. 16.

[77]) NG S. 242.

[78]) So Schubart: NM I, S. 61.

[79]) NM I, S. 30.

[80]) Niedergelegt: NM I, S. 40 ff.

[81]) NM I, S. 52.

[82]) Siehe oben S. 38—39.

[83]) NM I, S. 47.

[84]) NM I, S. 47.

[85]) NM I, S. 55.

[86]) NM I, S. 50.

[87]) B IV, S. 88—99 (die eingeklammerten Zahlen im Text bezeichnen die Nummer des Sonetts).

[88]) NG S. 161.

[89]) Beiträge zur Geschichte und Charakteristik des deutschen Sonetts im 19. Jahrhundert. St. Petersburg 1904.

[90]) NM I, S. 50.

[91]) NM I, S. 48.

[92]) Boxb 68—69; NG 148—149.

[93]) Briefwechsel mit Knebel. Leipzig, 1851. I, S. 157.

[94]) NG S. 39—40, Hbg. 5.

[95]) NM I, S. 50.

[96]) GH XVIII.

[97]) NM I, S. 50.

[98]) NM I, S. 134.

[99]) NM I, S. 51. Einen Ersatz mag statt dessen die feine Würdigung bieten, die Rückert 1852 niederschrieb:

Shakespeare greift ins volle, chaotische Lebensgetriebe,
Calderon achtet des Hofs künstlich gefälliges Maß.
Glücklich, o Kunst und o Welt, wenn Calderons äußere Schönheit
Waltet mit Shakespeares innerer Tiefe vereint.

(Poetisches Tagebuch. Frankfurt, 1888. S. 103.)

[100]) NM I, S. 43—44.

[101]) NG I, S. 134—135.

[102]) Burckhardt in Litzmanns „Theatergeschichtlichen Forschungen“ I.

[103]) Die dramatischen Versuche dieser Jahre ruhen sämtlich ungedruckt im Koburger Nachlaß; über ihre Art war bisher noch fast nichts bekannt. Das Paket trägt die Aufschrift „Dramatische Versuche 1812“, sämtliche Werke sind offenbar Niederschriften erster Hand mit zahlreichen Änderungen; am ehesten druckfertig ist „Des Königs Pilgergang“, das als einziges Drama ein Personenverzeichnis hat.

[104]) NG S. 161.

[105]) Das Werkchen ist nur noch fragmentarisch erhalten, wofern es überhaupt je vollendet gewesen ist; freilich muß ursprünglich mehr ausgeführt gewesen sein, da nach der Paginierung 22 Seiten fehlen; so zerfällt das Werk in zwei Teile, die heute nicht mehr zusammenzubringen sind; dazu kommen noch zwei Fragmente, die nur dadurch als Teile von „Rauneck“ sich verraten, daß in beiden vom Kauzen die Rede ist.

[106]) Daß diese naive Selbsteinführung in einem Schattenspiel ganz stilgerecht sei, hat Rückert wohl ebenso empfunden wie Tieck, der sein dramatisches Märchen „Genoveva“ beginnt:

> Ich bin der wackre Bonifatius,
> Der einst von Englands Ufer in die Wälder
> Der Deutschen Christus heil'gen Glauben brachte.
> (Romantische Dichtungen, Jena 1800, II, S. 5);

wir brauchen wegen dieser Übereinstimmung noch nicht an eine Beeinflussung Rückerts durch das Tiecksche Märchen zu denken, ohne daß sie deshalb ausgeschlossen ist; beide Spiele haben aber sonst nichts miteinander gemein.

[107]) Das sind Sagen, die, wie ein Blick in Bechsteins „Sagenschatz des Frankenlandes“ verrät, in Franken verbreitet sind.

[108]) Zu denken wäre etwa an die Szene im „Großen Welt-Theater“, in welcher die „Welt“ ihre Schätze an den „König“, den „Reichen“, die „Schönheit“, den „Weisen“ austeilt; jeder äußert seinen Wunsch, jedem erwidert dann die „Welt“, meist seinen Wunsch tadelnd, und gibt ihm das Verlangte (vgl. die Übersetzung bei Eichendorff, Calderons geistliche Schauspiele. Stuttgart, 1846. I, S. 79—83.) Auch „Gift und Gegengift“ kommt in Betracht mit der Szene, wo der „Tod“ nach der Reihe die „Jahreszeiten“ fragt, was sie mit sich bringen; diese weisen dann jede auf ihr Attribut hin, der „Tod“ erwidert kurz jeder einzeln und wendet sich der nächsten zu (Eichendorff I, S. 28—29). Genau paßt keine dieser Szenen oder auch eine ähnliche auf die Rückertsche, nicht einmal in Einzelheiten stimmen sie überein; aber als Ganzes haften die genannten Bühnenbilder Calderons in ihrer ausgeprägten Bildhaftigkeit so fest im Gedächtnis, daß sie doch dem jungen Dichter beim Schaffen wieder vor Augen treten mochten, ohne daß er ihnen im einzelnen folgte.

[109]) Vielleicht eine Anspielung auf den Namen und das Wappen des Rückert bekannten Freiherrn von Rotenhan?

[110]) Siehe unten S. 69.

[111]) Calderon hat ihn z. B. im Anfang des „Göttlichen Orpheus", ebenso im „Schiff des Kaufmanns", in der „Andacht zum Kreuz", im Anfange des „Großen Welt-Theaters"; meist sind die Verspaare hier mit ähnlichen Versen gemischt; lange Szenen in nur dieser Versverbindung baut dagegen Calderon unter andern in „Arzt seiner Ehre", „Dame Kobold", „Der Waldesdemut Krone"; auch Schlegel im „Alarcos" hat den Vers. Wie Calderon reimt auch Rückert stets das Schlußwort der längeren auf das der kürzeren.

[112]) Er berichtet in der Romanze von sich stets in der dritten Person.

[113]) Vgl. die Übersetzung von Henning (in Reclams Sammlung) Bd. XVIII, S. 6, 24—33. Die Geschichte seines „Kalifats", die er in der Romanze erzählt (es ist das bekannte, auch von Shakespeare und Holberg benutzte Motiv vom „Träumenden Bauer"), findet sich ebenda S. 11—24.

[114]) Henning VII, S. 10f.

[115]) Aus dem arabischen Urtext hat Rückert nicht schöpfen können, da erst nach 1814—1818, nach der Ausgabe von Kalkutta, ein Teil der Originale der europäischen Kulturwelt bekannt wurde. Dagegen hatte Galland schon Anfang des 18. Jahrhunderts Auszüge aus dem Orient mitgebracht und 1704—1717 in zwölf Bänden unter dem Titel „Mille et une nuits" herausgegeben; zahlreiche Übersetzungen und Bearbeitungen verbreiteten das Werk; daß Rückert eine der verwässernden Bearbeitungen oder der kürzenden Übersetzungen benutzte, glaube ich nicht, bei seinem früh hervortretenden Interesse für orientalische Literatur wird er auf Galland zurückgegangen sein. Wie dem auch sei, bemerkenswert ist, wie geschickt er dem Ganzen die Farbe des Originals wiedergibt, die schon Galland fehlte, von seinen Nachahmern und Übersetzern ganz zu schweigen.

Ein Zufall wollte es, daß in demselben Jahre 1811 in München ein Operntext gedruckt wurde, der das gleiche Motiv zur Lösung des dramatischen Knotens benutzte: Hiemers Text zu Webers „Abu Hassan". Freilich reicht dieser Text, wie Max M. von Weber (Karl M. v. Weber. Ein Lebensbild. Leipzig 1864—1866. I, S. 161) nachweist, schon ins Jahr 1808 zurück, hat wahrscheinlich seinen Ursprung in einer jener Schalkskomödien, mit denen die Dichter des Weberschen Kreises, vor allem der joviale, aber recht mäßig begabte Hiemer, bei den zahlreichen Landpartien die Teilnehmer verspotteten; bei der Schuldenwirtschaft, welche den leichtlebigen, mit Theaterblut reichlich durchsetzten Kreis Webers arg bedrückte, war das Thema für Schalkskomödien dieser Art leicht gegeben: der verschuldete Lebemann und das Treiben der Gläubiger. So deckt sich denn der Hiemersche Text mit Rückerts Werkchen nur teilweise; Hiemer macht eine andere Handlung zur Hauptsache, die Geschichte des verliebten Gläubigers Omar, der alle Schuldscheine aufkauft, um dadurch Fatime — so heißt Hassans Gattin hier — in seine Gewalt zu bringen und so zu einem Schäferstündchen zu gewinnen, der aber dabei überrascht und in einem Nebenraume versteckt wird, eine Geschichte, für welche die arabische Sammlung manche Belege bietet. Erst zum Schluß verwendet der Textdichter das Scheintodmotiv, um die Verwirrung zu lösen; wie im einzelnen

Hiemer die Sache angefaßt hat, konnte ich nicht verfolgen, da mir trotz aller Bemühungen eine Partitur mit dem vollständigen Dialog nicht zugänglich war; reicher als Rückert kann Hiemer den Stoff nicht ausgeschmückt haben, da er den Scheintod nur als Nebenmotiv benutzt; dichterischer hat er ihn, wie schon die Gesangstexte zeigen, sicher nicht behandelt; während wahrscheinlich Rückert auf Galland zurückgeht, mögen Hiemer und Weber die Anregung zu ihrem Werkchen aus dem Verkehr mit Weißer geschöpft haben, der 1810 „Die Märchen der Scheharazade. Neu erzählt" in sechs Bänden bei Dyk in Leipzig erscheinen ließ. Wie Rückert so wendet übrigens auch Hiemer den vierfüßigen Trochäus als geeignetes Versmaß an.

116) Hiemer nennt sie ähnlich „kleine, gold'ne Schelme".

117) Siehe oben S. 53.

118) NM I, S. 129.

119) B IV, S. 9—13.

120) Schon nachgewiesen bei Ell S. 23.

121) NG S. 84, 162.

122) Mitgeteilt Boxb S. 183. Welche Gedichte Bachmann sandte, ist nicht festzustellen; erst in der Urania 1815 erscheinen als Gedichte Rückerts die Amaryllissonette „Ich kleide dich mit einem schönen Kleide", „So laß dich binden mit dem süßen Ringe".

123) NM I, S. 129.

124) NM I, S. 55.

125) NM I, S. 130.

126) NM I, S. 132.

127) Auf sie bezieht sich vielleicht auch die Tagebuchaufzeichnung NG S. 162; übrigens ist es Beyers Verdienst, das nähere Verhältnis Rückerts zu Agnes aufgehellt zu haben.

128) B I, S. 258.

129) NM I, S. 131.

130) NM I, S. 130ff.

131) NM I, S. 134.

132) Wegen der metrischen Vielgestaltigkeit gerade dieses Dramas werde ich häufiger das Metrum dort, von wo ab es die folgende Partie beherrscht, in Klammern einfügen.

133) Hier, wie auch noch öfter, erinnert der Narr mit seinen gespreizten, spitzfindigen Reden an Figuren Calderons; man vergleiche beispielsweise für die Wortspiele der letzten Zeilen die Verse Tropeçons in Calderons „El Santo Rey Don Fernando. Segunda Parte":

Soy, quien antes que Portero
de cadena el Rey me hiziera,
de Cadena portador;
con que ya en paz, y ya en guerra
es mi porte ser portero
y portador de cadena;
y assi me importa portarme
con quien aporta à esta puerta.

Eichendorff (a. a. O. I, S. 179) hat das sehr hübsch wiedergegeben:

> Einer, der, bevor der König
> Ihn gemacht zum Würdenträger
> Schon ein Bürdenträger war.
> Meiner Würde Bürde eben
> Ist's, die eines Halt's! zu würd'gen,
> Die da etwa ganz vermessen
> Dieses Schlosses Würd' entwürd'gen
> Und, sich in den Winkel stellend,
> Ihrer Bürd' entbürden würden.

Auch an Pasquin in „La cisma di Ingleterra" fühlt man sich beim Narren Albrecht erinnert: auch Pasquin ist die einzig überlegene und reflektierende Person im Drama, gibt auch Prophezeiungen und das Thema des ganzen Stückes.

[134]) Bestärkt hat ihn sicher die Beobachtung, daß auch Calderon oft, wenn auch nicht immer, die Assonanzen der Stimmung der Szene gemäß wählt; aber Friedrich Schlegel hat doch erst diese Praxis durchgeführt.

[135]) Henning a. a. O. VI, S. 188f.; VIII, S. 82; XXI, S. 5ff.; XXIII, S. 68ff. und öfter.

[136]) Ebenda VI, S. 188f.

[137]) Ebenda VII, S. 154f.

[138]) Die Übersetzungen der orientalischen Märchensammlung mögen ihm wenig genug vermittelt haben!

[139]) Da das Metrum einheitlich ist — der achtfüßige Trochäus —, begnüge ich mich damit, hier jeweils das Auftreten einer neuen Assonanz anzuzeigen.

[140]) Er hat anscheinend einige Züge des Tropeçon aus „El Santo Rey Don Fernando. Segunda Parte" angenommen.

[141]) Hierin hat Calderon den Dichter verdorben. Statt vieler Beispiele gebe ich ein besonders treffendes aus dem Auto „Die eherne Schlange" in Eichendorffs Übersetzung (II, S. 142):

> Moses: Über mich?
> Erster Hebräer: Ja, denn du narrst uns,
> Zweiter „ Fabelst erst, du wollst uns führen
> Dritter „ In ein herrlich Land, wo alles
> Vierter „ Eitel Freude und Genuß;
> Fünfter „ Und nun ist das ganze Land hier
> Sechster „ Unbewohnt und wüst und rauh,
> Siebenter „ Wo uns Trank und Speise mangelt.

[142]) NM I, S. 174.

[143]) B I, S. 243—265.

[144]) NG S. 132—133.

[145]) Veröffentlicht wurden Teile des Zyklus zuerst 1816, hier finden wir im ersten Bändchen der Zeitschrift „Für müßige Stunden" das 4. und 26., in Fouqués „Frauentaschenbuch" das 17. und 18. Sonett; 29 Sonette

von den 41 wurden dann im „Taschenbuch für Damen 1817“ abgedruckt nebst noch einem Sonett „Was hilfts, daß g'nug des Krauts . . .“ (Hbg 6), das in die Erlanger Ausgabe, die den ersten Gesamtabdruck der Sonette brachte, nicht aufgenommen wurde.

[146]) Die Sonette werden nach Nummern zitiert.

[147]) NM I, S. 43.

[148]) NM I, S. 137.

[149]) NG S. 131.

[150]) Siehe unten S. 135.

[151]) Hbg 6 mitgerechnet.

[152]) NM I, S. 161.

[153]) Geiger in „Zeitschrift für Geschichte und Altertum Schlesiens“, 31. Bd. Breslau 1897, S. 67.

[154]) Kühner, „Dichter, Patriarch und Ritter“. Frankfurt 1869 S. 23.

[155]) Siehe unten S. 130ff.

[156]) NG S. 87.

[157]) B II, S. 140.

[158]) Das Pasquill hat im Original des Nachlasses eine längere Form mit mancher witzigen Pointe.

[159]) B II, S. 143.

[160]) NG S. 132.

[161]) NG S. 131.

[162]) Ebenda; Hbg S. 7.

[163]) Hbg S. 9. 21.

[164]) Erst 13 Jahre nach der Entstehungszeit hat Rückert den Zyklus herausgegeben; nur ein Sonett, das 9., wurde zusammen mit dem bei Hbg 21 abgedruckten Gedichte in dem Taschenbuch „Urania“ 1815 veröffentlicht, die anderen Sonette unter dem Titel „Amaryllis. Ein ländliches Gedicht, geschrieben 1812“ in Frankfurt bei Wesché im Jahre 1825 gedruckt; doch auch hier fehlen noch 6 Sonette, nämlich das 2. 9. 15. 16. 46. 63. Sonett unserer heutigen Zählung. Erst die Erlanger Ausgabe bot den einheitlichen Zyklus von 70 Sonetten, den Beyer in seine Ausgabe wieder aufgenommen hat. Dagegen hat die Gesamtausgabe die Einheitlichkeit dadurch gestört, daß sie dem Zyklus noch 5 Sonette als 71. bis 75. Sonett angefügt hat; davon mag das 71. Sonett als auf Amaryllis gedichtet noch hingehen, aber die folgenden 4 Sonette sind nach den Angaben des Koburger Nachlasses auf Friederike Heim zu beziehen, somit jünger und von unserer Erörterung hier auszuschließen.

[165]) NG S. 131.

[166]) Auch hier bezeichnen die eingeklammerten Zahlen die Nummer des Sonetts.

[167]) GH II, S. 13.

[168]) GH II, S. 12.

[169]) GH II, S. 13.

[170]) NM I, S. 133—134.

[171]) Siehe oben S. 110.

[172]) Vergil ecl. 2, 14.

[173]) Siehe oben S. 112.

[174]) NG S. 131.

[175]) Boxb S. 68 = NG S. 148.

[176]) Daß dieses ehrliche Selbsturteil sich nur auf den Amarylliszyklus beziehen kann, wird uns klar, wenn wir bedenken, einmal, daß dieser in der südlichen Form des Sonetts geschrieben ist, und dann, daß er damals noch nicht abgeschlossen war.

[177]) Ell I, S. 92.

[178]) Freilich war schon eine Anzahl der Gedichte veröffentlicht; so erschienen neun Stücke unter den „Neuen Liedern" des „Frauentaschenbuches 1822" drei an gleicher Stelle 1825 und eines, das 8., gar erst in der „Fortuna 1829". Erst die Erlanger Ausgabe stellte die Einheit her, die wir heute vor uns haben. Aber einige Stücke sind nachweislich nicht auf das Amarylliserlebnis zu beziehen, sondern der ersten Epoche unseres Dichters zuzuweisen, nämlich das 9. und 37. Gedicht, die beide nach der Notierung des Koburger Nachlasses schon im März 1810 entstanden sind.

[179]) NM II, S. 147.

[180]) NG S. 135.

[181]) Zuerst von Beyer in der „Gartenlaube" 1869 veröffentlicht und bei Hbg 8, 9 wieder abgedruckt.

[182]) NM I, S. 133.

[183]) NG S. 87.

[184]) Poetisches Tagebuch. Frankfurt 1888. S. 208ff.

[185]) Wie schon im vorigen Kapitel, so bildet auch jetzt die authentische Erlanger Ausgabe mit ihrer chronologischen Verteilung der Jugendgedichte die gegebene Grundlage; Beyer hat die Einteilung der Erlanger Ausgabe in seiner schon genannten eigenen Ausgabe wiederhergestellt; in Betracht kommen für die Beurteilung der Lyrik dieser Jahre die Abteilungen 1810—1813, Drittes Buch, 1810—1813, Viertes Buch, und 1811—1815 (B II, S. 45—106). Freilich kommt für die Würdigung der Zeit bis 1812 einschließlich nicht der ganze Inhalt dieser Abteilungen in Betracht; aus den beiden ersten Abteilungen sind diejenigen Gedichte auszuschließen, welche nach ihrer aus den Angaben des Koburger Nachlasses festzustellenden Datierung im Jahre 1813 entstanden sind oder für die man die Entstehung in diesem Jahre wahrscheinlich machen kann; anders liegt es bei der dritten Abteilung, die als Grundlage unserer Besprechung dient, den Gedichten aus den Jahren 1811—1815; hier wächst mit dem größeren Spielraum der Zeit die Unsicherheit der Datierung; aus dieser Abteilung ziehe ich daher zur Besprechung in diesem Kapitel nur diejenigen Gedichte heran, die ihrem ganzen Charakter nach unbedingt zu dieser Periode gehören. Aus den ersten beiden Abteilungen schließe ich daher von der Besprechung folgende für das Jahr 1813 zurückzustellende Gedichte aus: „Süßes Begräbnis" (48), „Des Schäfers Grabmal" (49), „Die Blumenengel" (50), „Bescheidung" (52), „Die allegorischen Freier" (55), „Die Tanzfuhre" (57), „Die beiden Jäger" (57), „Elegie um die Jägersbraut" (60), „Aus der Jagdtasche eines mißmutigen Schützen" (62), „Nachtgesicht" (73), „Ermannung" (74), „Selbstbetrug" (75), „Die Ephemeren" (79), „Das

Reich der Amoren" (79), „Amor ein Besenbinder" (81), „Die Göttin im Putzzimmer" (83), „Antäus" (89), „Die goldene Zeit" (90), „Einsiedler" (93). Dagegen ziehe ich aus der Abteilung 1811—1815 folgende Gedichte zur Besprechung heran: „Die Spiele" (135), „Die Jahreszeiten" (135), „Zweien Freundinnen" (146), „Das Ewige" (147). Zu diesen kommen noch einige Gedichte, die wir oben beim Amarylliszyklus behandelten und die EA in die Rubrik 1811—1815 versetzt („Pasquill", 140, und „Epistel 2", 142) und weiter einige Gedichte, welche die Erlanger Ausgabe unter den hierher gehörigen Rubriken aufgeführt, Beyer aber dem ersten Bande seiner Ausgabe zugewiesen und der von ihm geschaffenen „Ersten Lese" des Pantheon einverleibt hat, nämlich „Abendlied" (I, S. 44), „Drei Sterne auf Erden" (I, S. 47), „Vor den Türen" (I, S. 48), „An die Dichter" (I, S. 49). Ferner rechne ich hierher die zwei in der Vierteljahrsschrift „Für müßige Stunden" 1816 abgedruckten, aber in der Erlanger wie auch der Gesamtausgabe vergessenen Gedichte „Guter Haushalt" und „Der fröhliche Wanderer", die Hbg 32—33 wieder abgedruckt sind. Auch der Koburger sowie der Weimarer Nachlaß steuern einzelnes bei, das in dieser Zeit entstanden sein wird, nämlich „Reisebestellung" (Weimar), „Ars amatoria rustica", „Die drei Sterne am Himmel", „Der gehobene Schatz", „Der Korb" (Koburg). — Wie für die Periode 1807—1810, so gibt uns der Nachlaß auch für diese Periode einige feste Datierungen, nämlich **1811**: Mai: „Aus der Brieftasche eines Verzweifelten" (64), September: „Röschens Sterbelied" (48); **1812**: 20. Februar: „Die drei Sterne auf Erden" (I, S. 47), September: „Neschens Engelgruß" (47), November: „Hymenaeus" (45).

[186]) GA VIII, S. 367.

[187]) GA V, S. 72 = B IV, S. 164.

[188]) Die eingeklammerten Zahlen bezeichnen die Seitenzahl des zweiten Bandes der Beyerschen Ausgabe.

[189]) Mit Matthissons „Guckkastenlied" hat unser Gedicht weder dem Inhalt noch der Form nach etwas gemein. Die Einkleidung selbst liegt nicht fern genug, um unbedingt von Matthisson zu stammen.

[190]) Hbg 33.

[191]) GH II, S. 16.

[192]) Ell S. 20—22.

[193]) Ausgabe von Grisebach. Leipzig 1906. S. 466.

[194]) Wunderhorn S. 72.

[195]) Ebenda S. 474.

[196]) Ebenda S. 67.

[197]) Ebenda S. 829—830.

[198]) Hbg 32.

[199]) Vgl. Ditfurth, Fränkische Volkslieder mit ihren Singweisen. Leipzig 1855. 2. Band. S. 130—131. Ditfurth bringt zwei Fassungen, aus Münnerstadt und Theres, von je vier Strophen; je eine Strophe kehrt in der anderen Fassung nicht wieder, zwei Strophen sind völlig gleich; die Strophe, aus der Rückert die Zeilen mitteilt, ist in beiden Fassungen etwas verschieden; der Rückertschen Aufzeichnung kommt die Fassung aus Theres am nächsten. Die Strophe lautet dort:

Heut' auf die Nacht
Schüttl' ich mein Birn,
Falln's oder falln's nit?
Morg'n auf die Nacht
Geh' ich zu meiner Dirn:
Willst oder willst nit?
Gehn ich über Berg und Tal
Ist mir kein Weg zu schmal;
Zu mein Schatz will ich gehn
All' Wochen dreimal.

Boxberger (Schnorrs Archiv XI. Leipzig [1882] S. 445) teilt uns Arnims Nachlaß die vierte Strophe eines fliegenden Blattes („Es hat ein kleines Schneela geschneit") mit:

Steig auf den Baum
Schüttel meine Biren
Fallens oder fallen sie nicht,
Heut' auf die Nacht
Lieg ich bei dir,
Willst oder nicht.
Sag ja oder nein,
Werd' ich doch Jäger sein,
Geh' ich in Wald hinein
Schlaf auf dem Schnee.

[200]) Hbg 33.
[201]) Ell S. 23.
[202]) Hbg 32.
[203]) Hbg 5.
[204]) Hbg 33.
[205]) Siehe oben S. 42—43.
[206]) Wunderhorn S. 474.
[207]) Hbg 32.
[208]) Hbg 33.
[209]) Hbg 32.
[210]) B VI, S. 271—299.
[211]) Ell S. 21.
[212]) Nur eine Ballade, „Maria Siegreich", ist nach den Angaben des Nachlasses näher zu datieren: sie ist am 17. März 1812 entstanden. Zeitlich in die nächste Nähe dieser Ballade gehört, wie sich aus der Art des Papiers und der Beschaffenheit der Tinte in den beiden im Nachlaß befindlichen Manuskripten ergibt, auch „Des Mohrenkönigs Günstling"; wenn wir dann berücksichtigen, daß die Zeile

Geht er und steht, und steht und geht

aus der letztgenannten Ballade als

Keucht, kommt und geht, geht, kommt und keucht

in der Ballade „Der Blinde“ wiederkehrt, so werden wir nicht fehlen, wenn wir diese Ballade zeitlich in die Nähe von „Des Mohrenkönigs Günstling“ versetzen. Dafür spricht auch die Tatsache, daß beide aus der gleichen Quelle, der arabischen Märchensammlung, schöpfen.

[213]) „Die Bearbeitungen der Geschichte von dem Bergmann von Falun“. Dissertation. Berlin 1887.

[214]) Studien zur vergleichenden Literatur-Geschichte. 3. Band. 1903. S. 1—28.

[215]) Doch meine ich im Stoffe eine Verwandtschaft mit der weitverbreiteten und oft variierten arabisch-persischen Liebesgeschichte von „Leila und Medschnun“ zu finden; die Geschichte selbst hat Rückert 1824 im „Frauentaschenbuch“ in Bruchstücken wiedergegeben; vielleicht hat ihn aber schon 1811 auf Nisamis Bearbeitung dieser Sage die Analyse von Nisamis „Schirin“ durch den schon damals hochverehrten Hammer-Purgstall (Leipzig 1809) hingewiesen. Auch den Brüdern Schlegel war die Sage ja vertraut (vgl. A. W. Schlegel „An Friedr. Schlegel, Herbst 1802“. Sämtliche Werke, herausgegeben von Böcking. Leipzig 1846 ff. I, S. 245).

[216]) Die einzelnen Zutaten, wie die Sängerin hinter dem Vorhang, den tyrannischen Herrscher konnte Rückert aus „Tausend und einer Nacht“ entnehmen, das Ganze aber hat er selbst erfunden.

[217]) E. Götzinger, Ausgewählte Gedichte Friedrich Rückerts. Aarau 1877.

[218]) Henning a. a. O. XXI, S. 10 ff.

[219]) NG S. 132—135.

Ungedruckte Gedichte aus Friedrich Rückerts Nachlaß.

Aus Rückerts Nachlaß im Goethe-Schiller-Archiv in Weimar.

Zwei Bildchen.

1. Phillis.

Hört, ihr Felsen, höret, was ich klage,
Hört, die schöne Phillis möcht' ich küssen,
Aber laßt es keine Seele wissen,
Was ich schüchtern euch zu sagen wage.

Wüßte sie die Schmerzen, die ich trage,
Ach, die Gute würd' es lindern müssen,
Aber, ach, wie sollte sie es wissen,
Da ich's nur den tauben Felsen sage.

Damon sang's und ging und in den Sträuchen
Hielt den Odem leis' und immer leiser
Phillis, die den Klagenden belauscht.

O der Allzuspröden sondergleichen:
Saget, Mädchen, wäret ihr nicht weiser?
Sagt, warum sie nicht ein wenig rauschte.

2. Belinde.

Wo wandelt sie, die reizende Belinde?
Ihr Täler und ihr Höhen, tut mir's kund.
Du, Echo, sprich mit deinem Felsenmund,
Wo, wo ich mein geliebtes Leben finde?

Wo, wo ich mein geliebtes Leben finde,
Entküss' ich Sehnsucht ihrem Rosenmund,
Ihr Täler und ihr Höhen, tut mir's kund,
Wo wandelt sie, die reizende Belinde?

Und als er rufend zog entlang die Flur
Und auf den Lippen und im Herzen immer
Ihm zitterte die reizende Belinde,

Da naht' es sich zu ihm mit leiser Spur,
Und ihm in Armen lag, vom Abendschimmer
Recht überglüht, die reizende Belinde.

Die Fremde.

Blühen hier im fremden Land
Nicht auch Blumen mancherhand,
Wie sie nur das Herz begehrt?
Weht nicht des Zephyres Hauch
Hier im fremden Lande auch,
Der die Blumen nährt?

Ei, so werden mancherhand
Freuden auch im fremden Land
Blühen, die das Herz begehrt.
Ei, so wird des Glückes Hauch
Wehn im fremden Lande auch,
Der die Freuden nährt.

Blumensprache.

Zürne uns nimmer,
Daß wir nur immer
Blümchen und Blättchen
Bringen zu dir.

Was wir nicht wagen,
Siehe, das sagen
Blättchen und Blümchen
Leise dir für:

„Was wir vermögen,
„Haben und hegen,
„Blüte und Leben
„Weihen wir dir!

„Sieh' uns entfärben
„Sieh' uns, wir sterben!
„Süß ist, o Liebchen,
„Sterben bei dir.“

Kleinigkeiten.

Kleines Gärtchen, kleines Häuschen,
Kleines Mädchen drin versteckt,
Das ein kleines Blumensträußchen
Täglich vor den Busen steckt:

Kleine Liebesabenteuer,
Die die böse Welt nicht nennt,
In der Brust ein kleines Feuer,
Das nicht allzumächtig brennt:

Liedchen, die nicht viel bedeuten,
Doch mir sagen mancherlei,
Hab' ich diese Kleinigkeiten,
Sei das Große, wem es sei.

Solang' es Gott gefällt.

Mit Blonden und mit Braunen,
Mit Weibchen und mit Mädchen,
Trieb ich voll bunter Launen
In Dörfchen und in Städtchen
In vor'gen Jahren viel
Ein scherzhaft Minnespiel —
        Wie lange?
        Wie lange?
Solang' es Gott gefiel.

Von Weibchen fern und Mädchen
Und fern von bunten Launen
Schmacht' ich nun an dem Kettchen
Von einer einz'gen Braunen,
Die mich, von aller Welt
Getrennt, gefangen hält,
        Wie lange?
        Wie lange?
Solang' es Gott gefällt.

Reisebestellung.

Wer will eine Reise machen,
Soll, wie er sich lustig machen,
Folgende Bestellung machen:

Soll ein schönes Kind ihn fragen,
Ob er Platz nicht hab' im Wagen
Und er soll's ihr nicht versagen.

Soll der Wagen sein so enge,
Daß es beide auf die Länge
Immer mehr zusammendränge.

Soll's so holpern auf den Straßen,
Daß er's endlich nicht kann lassen,
Sie zum Schutz in Arm zu fassen.

Soll es draußen stürmen, blitzen,
Daß man ganz des Wagens Ritzen
Schließen muß, um still zu sitzen.

Soll das Kind so furchtsam zagen,
Daß, was immer er mag wagen,
Sie vor Furcht nach nichts kann fragen.

Soll zuletzt trotz allem Treiben
Schwager vor 'nem Wirtshaus bleiben,
Wo éin Bett nur aufzutreiben.

Soll die Nacht so frostig werden,
Daß sie, wie sie mag geberden,
Doch nicht ruhn kann auf der Erden.

Soll'n sie morgens früh erwachen
Und, wenn sie mit ihren Sachen
Sind zufrieden, weiter machen.

Aus dem Koburger Nachlaß.

Lehrstunde.

Da meinem Mädchen es gefällt,
Daß sie des Füßchens zarte Sohlen
Nicht schonet, um sich über Feld
Der Franzen Sprache herzuholen,

So schon' auch ich nicht meinen Fuß
Und trag' auf wohlbekannten Wegen,
Zur Stunde, wenn sie kehren muß,
Ihr meinen Morgengruß entgegen.

Dann setzen wir uns in das Gras
Am Büschchen bei dem Bache nieder
Und, was sie in der Schule las,
Liest sie bei mir im Freien wieder.

Noch niemals klang der Franzenton
So lieblich mir von andern Lippen,
Ich möchte jedes Wörtchen schon
Zum voraus ihr vom Munde nippen.

Nicht minder mit gelehr'gem Sinn
Hängt auch das Kind an meinem Munde,
Sie lernte bei der Lehrerin
Nicht halb so viel in einer Stunde.

Da schwatz' ich mit ihr mannigfach
Von tausend Sachen, die sich schicken,
Bald von dem Wellchen in dem Bach
Und bald von Kuß und Händedrücken.

Und will sie, was nicht selten ist,
Mich manchesmal nicht recht verstehen,
Schnell wird gedrücket und geküßt,
Bis sie recht klar es eingesehen.

Ars amatoria rustica.

Wenn dich's lüstet, deine Minnen
Unterm Strohdach anzuspinnen,
Mußt du gleich damit beginnen,
Goldnen Duft und goldne Zinnen
Dir zu schlagen aus den Sinnen;
Denn von diesen ist nichts drinnen.[1])

Erstlich lerne das begreifen,
Nicht um Haub' und Busenschleifen
Schon von weitem hinzustreifen,
Sondern, ohne umzuschweifen,
Nach den Früchten gleich zu greifen,
Die hier viel geschwinder reifen.

Lerne deinen Mund entwöhnen,
Daß er nicht verfall' ins Stöhnen
(Nehmen möchte sie's für Höhnen)
Sondern sprich in derben Tönen,
Ähnlich guten Bauerssöhnen,
So gefällst du deiner Schönen.

In des Liebesschaurs Ergüssen
Fall' ihr eben nicht zu Füßen,
Brauchst auch außerm Mund der Süßen
Ihr die Füße nicht zu küssen,
Denn sie würde aus den Flüssen
Erst zuvor sie waschen müssen.

---

[1]) Ursprünglich: Sonst wirst du nicht viel gewinnen.

Wenn dich etwa Sonnenflecken
Auf des Mädchens Stirne necken,
Such' kein Wasser zu entdecken
Von der Haut sie wegzulecken,
Kriech' des Nachts zu ihr in Ecken
Und kein Fleckchen wird dich schrecken.

Blumen brauchst du nicht zu schenken,
Stellst du doch zum Angedenken
Sie ins Glas, um sie zu tränken,
Laß dich's dann zu sehr nicht kränken,
Wenn du sie heraus siehst schwenken
Und statt ihrer Bier zu schenken.

Hast du sie geschmückt mit Bändern,
Dulde, was nicht ist zu ändern,
Wenn du siehest, wie beim Ländern
Sie verwegne Bursche schlendern,
Bis kein Fetz' auf den Gewändern
Übrig ist von deinen Pfändern.

Überhaupt sei dir empfohlen,
Daß du nicht gleich glühst wie Kohlen,
Wenn ein andrer unverstohlen
Dran ist, sie herumzuholen,
Etwa selbst an solchen Polen
Die dir selbst noch sind verhohlen.

Dieses tu und mehr daneben
Und du kannst der Hoffnung leben,
Daß du diesen Schatz wirst heben,
Deß ich selbst mich einst begeben,
Weil ich selbst die Lehren eben
Nicht hielt, die ich dir gegeben.[1])

Die drei Sterne am Himmel.

Es stehen drei Stern' am Himmel,
Der erste Stern heißt Liebe;
Wärst du nicht von mir gewichen,
So wär' der Stern nicht trübe.

---

[1]) Früher:
Über den ich selbst in Gräben
Fiel, weil ich die Lehren eben
Selbst nicht tat, die ich gegeben.

Es stehen drei Stern' am Himmel,
Der zweite Stern heißt Schmerz.
Kein andrer so wie dieser
Durchfunkelt mir das Herz.

Es stehen drei Stern' am Himmel,
Der dritte Stern heißt Hoffen,
Wenn mir der Stern nicht schiene,
So wär' das Grab mir offen.

Der gehobene Schatz.

Wenn du heben willst den Schatz,
Dessenhalb so viel'
Schleichen schon um jenen Platz,
Keiner kam zum Ziel:

Gehe heut' um Mitternacht
Unbeschrieen zum Ort,
Deine Kreise ziehe sacht
Um die Mauer dort.

Manchen guten Zaubergruß
Hab' ich dich gelehrt,
Daß der Schatz sich zeigen muß,
Den dein Herz begehrt.

Schöner blauer Flammen Glut
Wirst du leuchten sehn,
Gucken wird die Wünschelrut'
Und du wirst's verstehn.

Tut mit reinem Silberton
Dann der Schatz sich kund,
Eh' die rechte Zeit entflohn,
Hab' ihn aus dem Grund.

Doch ein treues Herz muß sein,
Das ihn haben will.
Hast du ihn, behalt' ihn fein,
Aber schweige still.

So zu mir der Zauberei
Ältster Meister sprach,
Und ich war nicht faul dabei,
Tat den Lehren nach.

Ging um Mitternacht hinaus,
Zum bewußten Platz,
Spürte wohl das Eckchen aus,
Wo er lag, der Schatz.

Und mit süßem Zauberwort
Lockt' ich ihn so lang,
Bis sich regte eine Pfort'
Und der Riegel sprang.

Blaue Steine hell genug
Wiesen mir die Bahn;
Und die Wünschelrute schlug
In der Brust mir an.

Sprach ich: Schatz, mein Herz ist treu.
Willst gehoben sein?
Und ich hob ihn ohne Scheu,
Denn er sprach nicht: nein!

Der Korb.

Ich hatt' ne ganze Menge
Von Sachen schön und hold
Aus meines Herzens Enge
Mit Müh' hervorgeholt,
Lieb', Anbetung und Sehnen
Und andre mehr, mit denen
Ich dich beschenken wollt'.

Soeben wollt' ich legen
Das alles dir zu Fuß;
Da hielst du mir entgegen
Ein Körbchen mit dem Gruß:
„Nimm das und trage drinnen
Den Plunder gleich von hinnen,
Daß ich nicht sehn ihn muß".

Gehorchend dem Befehle
Packt' ich geschwindest ein.
Doch ach, wie ich mich quäle,
Die Sachen gehn nicht drein.
Für all der Sachen Menge
Ist doch der Korb zu enge,
Wiewohl er gar nicht klein.

Nun, wie ist hier zu raten?
Das Beste wär' fürwahr,
Du nähmst, wie andre taten,
Die Sachen in Verwahr,
Doch, will das nicht behagen,
So reich' sie fortzutragen
Noch einen Korb mir dar,

Berichtigungen:

S. 10 Z. 17 von unten lies „mich hätte“ statt „mit hätte“,
S. 26 Z. 7 von unten lies „eher“ statt „ehe“

Druck von Ehrhardt Karras G. m. b. H. in Halle (Saale).

Nun, wie ist hier zu raten?
Das Beste wär' fürwahr,
Du nähmst, wie andre taten,
Die Sachen in Verwahr,
Doch, will das nicht behagen,
So reich' sie fortzutragen
Noch einen Korb mir dar,

Berichtigungen:

S. 10 Z. 17 von unten lies „mich hätte“ statt „mit hätte“,
S. 26 Z. 7 von unten lies „eher“ statt „ehe“

Druck von Ehrhardt Karras G. m. b. H. in Halle (Saale).

LEOPOLD MAGON

DER JUNGE RÜCKERT

SEIN LEBEN UND SCHAFFEN

ERSTER BAND

HALLE A. S.
VERLAG VON MAX NIEMEYER
1914

